

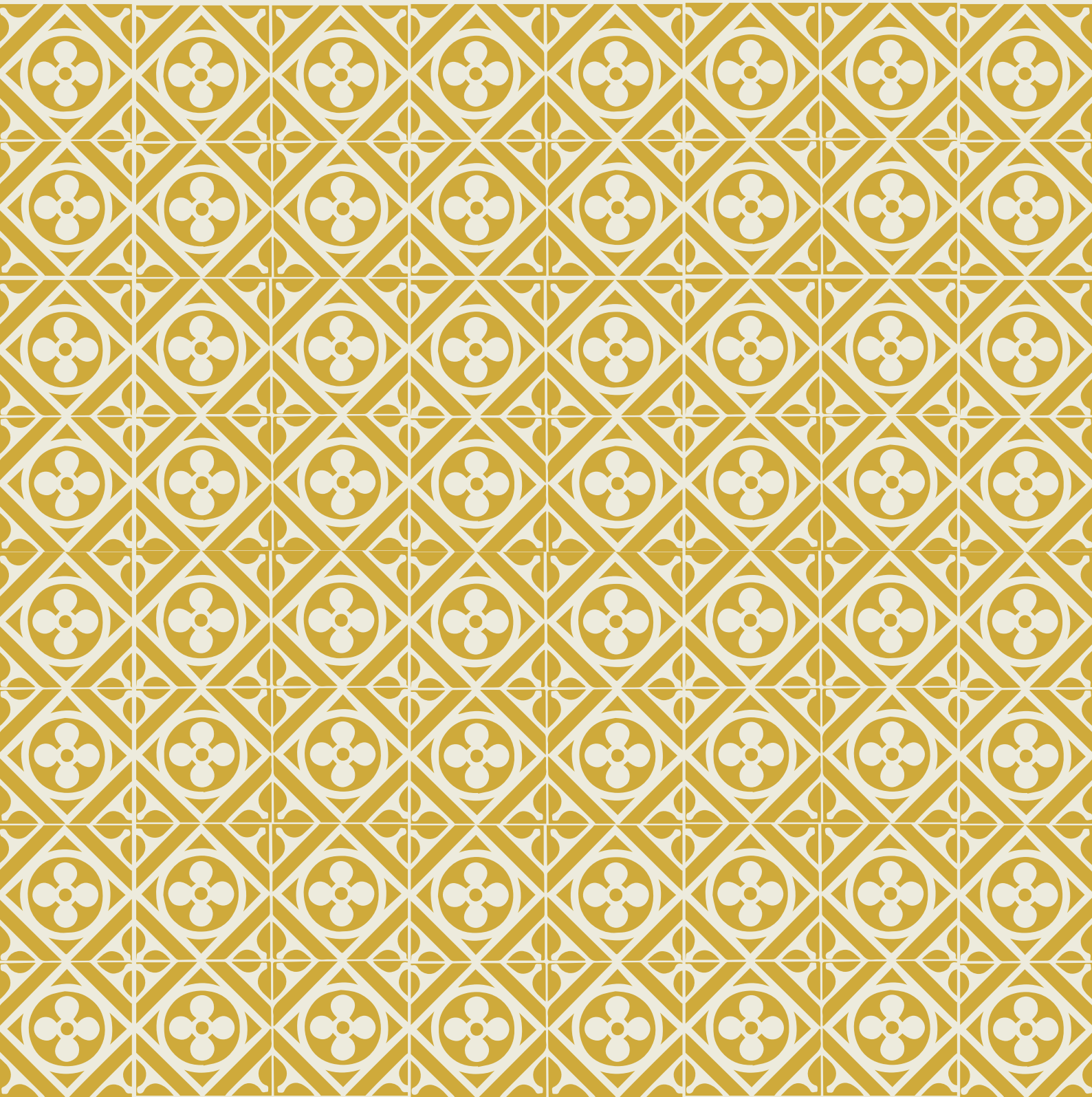
MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Vol. 9
Luglio 2020



Edizioni
Ca'Foscari



MDCCC 1800

e-ISSN 2280-8841

Rivista diretta da
Martina Frank

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia,
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>

MDCCC 1800

Rivista annuale

Direttore scientifico Martina Frank (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Jaynie Anderson (The University of Melbourne, Australia) Gilles Bertrand (Université de Grenoble, France) Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada, España) Giovanna D'Amia (Politecnico di Milano, Italia) Elena Dellapiana (Politecnico di Torino, Italia) Flavio Fergonzi (Scuola Normale Superiore, Pisa, Italia) David Laven (University of Nottingham, UK) Angelo Maggi (IUAV, Venezia, Italia) Sergio Marinelli (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Fernando Mazzocca (Università degli Studi di Milano, Italia) Johannes Myssok (Kunstakademie Düsseldorf, Deutschland) Ingeborg Schemper-Sparholz (Universität Wien, Österreich) Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Guido Zucconi (Università luav di Venezia, Italia)

Lettori Alexander Auf Der Heyde (Università degli Studi di Palermo, Italia) Franco Bernabei (Università degli Studi di Padova, Italia) Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Linda Borean (Università degli Studi di Udine, Italia) Antonio Brucculeri (Ecole nationale supérieure d'architecture Paris-Val de Seine, France) Giovanna Capitelli (Università degli Studi Roma 3, Italia) Francesca Castellani (Università luav di Venezia, Italia) Isabella Collavizza (Università degli Studi di Udine, Italia) Ljerkica Dulibić (Strossmayerova Galerija, Zagreb, Hrvatska) Jorge García Sánchez (Universidad Complutense de Madrid, España) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Chiara Piva (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato di redazione Elena Catra (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Myriam Pilutti Namer (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vittorio Pajusco (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direttore responsabile Lorenzo Tomasin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Redazione | Head office

Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Dorsoduro 3484/D - 30123 Venezia, Italia
mdccc1800@unive.it

Editore Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3859/A, 30123 Venezia, Italia | ecf@unive.it

© 2020 Università Ca' Foscari Venezia

© 2020 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della rivista. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all the articles published in this issue have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the journal. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/riviste/mdccc-1800/>



Sommario

Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi Gabriella Tassinari	5
Le lettere di Francesco Paolo Como a Ettore Ferrari Un contributo documentario alla vicenda del Monumento ai caduti di Taranto Stefania Castellana	47
La lacuna di Notre-Dame come paradigma della complessità Imparare dai restauri ottocenteschi per l'intervento sul contemporaneo Emauele Morezzi	75
La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia Jorge García Sánchez, María Moraleda Gamero	95
Il mercato artistico nel carteggio fra Michelangelo Gualandi e Charles Lock Eastlake (1855-1865): un'introduzione Giovanni Mazzaferro	113
Naturaleza y artificio en los paisajes de Flaubert Juan Calatrava	131
Nueva York, 1783-1811: el nacimiento de una metrópolis Ana del Cid Mendoza	141
Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia Elisabetta Concina	153
Anastilos. Un dibattito fondativo per il restauro dei monumenti antichi nell'Atene di fine Ottocento Chiara Mannoni	165
Grand Hotels Around the Kvarner Bay: Seaside Hospitality Between Austria and Hungary Jasenska Gudelj	179



Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi

Gabriella Tassinari

Università degli Studi di Milano, Italia

Abstract This study resolves the rebus of identifying the unknown engraver not mentioned in any text of glyptic, nor testified by casts of gems and glass pastes, which signs POZZI three intaglios and two cameos, almost all unpublished, and which demonstrate great skill. This is the renowned Tuscan Francesco Pozzi (1790-1844), sculptor in Florence and Rome, and wax modeler. Its varied activity is reconstructed, then both the numerous and prestigious commissions and the five high quality gems are analyzed. An intaglio reproduces the famous painting by Jacques-Louis David, with Napoleon Bonaparte at the Passo del Gran S. Bernardo, two cameos portray the dukes of Modena and Reggio, Francesco IV and his wife Maria Beatrice Vittoria, an intaglio depicts Leopold I king of the Belgians and another an unidentified male bust.

Keywords Francesco Pozzi. Intaglios. Cameos. Wax. Napoleone Bonaparte. Francesco IV d'Austria-Este. Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Leopoldo I.

Sommario 1 *I realia*. – 2 Pozzi: un incisore di gemme del tutto sconosciuto. – 3 Francesco Pozzi scultore. – 4 Francesco Pozzi ceroplasta: il contesto e l'attività dell'artista. – 4.1 Benedetto Pistrucchi (Roma, 1783-Englefield Green, Surrey, 1855). – 4.2 Giuseppe Girometti (Roma, 1780-1851). – 4.3 Giovanni Antonio Santarelli (Manoppello [PE], 1758, 1759, 1761 [a seconda degli autori]-Firenze, 30 maggio 1826). – 4.4 Francesco Pozzi ceroplasta: i ritratti firmati. – 5 Francesco Pozzi incisore di gemme. – 6 Le gemme. – 6.1 Napoleone Bonaparte al Gran San Bernardo. – 6.2 Francesco IV d'Austria-Este e sua moglie Maria Beatrice Vittoria di Savoia. – 6.3 I due intagli di Cracovia.

Il lungo e complesso *iter* di questo studio si è intrecciato con la drammatica malattia e dipartita di Kallinikos Lasaridis. A lui lo dedico sulla scia della commo-
zione di una Firenze (e di infinito altro) vissuti insieme.

1 *I realia*

Recano la firma POZZI cinque gemme. Il primo è un intaglio in cristallo di rocca (78 × 55 mm, compresa la montatura), incastonato in oro, che riproduce il grande e famoso dipinto di Jacques-Louis David, con Napoleone Bonaparte che attraversa le Alpi al Passo del Gran S. Bernardo; già in una raccolta privata britannica, venduto da David Duggle-

by Auctioneers (Scarborough) il 14 settembre 2018 (lotto 2026; inventario di Max Michelson Limited; Londra), è ora in una collezione privata (**fig. 1a-b**).

Analogamente, già presente sul mercato antiquario americano,¹ ora in una raccolta privata, troviamo un cammeo in onice (34 × 25 mm) con il ritratto della Duchessa Maria Beatrice Vittoria di

¹ <https://www.rubylane.com/item/286086-2954/MASTERPIECE-Onyx78-Portrait-Cameo-Lady-Signed>.



Peer review

Submitted	2020-02-28
Accepted	2020-05-18
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Tassinari, G. (2020). "Un ignoto incisore di gemme: lo scultore e ceroplasta Francesco Pozzi". *MDCCC*, 9, 5-46.



Figura 1a Francesco Pozzi, *Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo*. Intaglio in cristallo di rocca. Collezione privata



Figura 1b Francesco Pozzi, *Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo*. Intaglio in cristallo di rocca, retro. Collezione privata

Savoia di profilo, con l'iscrizione a lato «M. BEAT. VIT», in una spilla pendente in oro, datata intorno al 1920 [fig. 2a-e].

Un altro cammeo in sardonice (37,9 × 27,8 mm) con un ritratto di Francesco IV d'Austria-Este di profilo, Duca di Modena e Reggio, con l'iscrizione a lato «FRAN. IV.», montato in oro, già collezione Biehler, poi Sommerville, è conservato all'University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, a Filadelfia² [fig. 3].

Vi sono infine due intagli inediti della collezione Schmidt-Ciążyński, custoditi a Cracovia (Muzeum Narodowe), che raffigurano due busti maschili. Il primo, in calcedonio azzurro, ottagonale (29 × 23 mm)³ ritrae Leopoldo I Re dei Belgi [fig. 4a-b]; l'altro, in corniola rossa (28 × 22 mm) un busto non identificato⁴ [fig. 5a-b].

Questi i dati sicuri. Ma chi è l'autore delle cinque gemme?

² Inv. nr. 29-128-2522. Berges 2011, 296-7, nr. 253, fig. 394.

³ Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-1912.

⁴ Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-407.



Figura 2a Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Cammeo in onice. Collezione privata

Figura 2b Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Cammeo in onice. Collezione privata

Figura 2c Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Cammeo in onice. Collezione privata

Figura 2d Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*: dettaglio della firma. Cammeo in onice. Collezione privata

Figura 2e Francesco Pozzi, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Cammeo in onice, retro. Collezione privata

Figura 3 Francesco Pozzi, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Cammeo in sardonice. Collezione Sommerville, Filadelfia, University of Pennsylvania, Museum of Archaeology and Anthropology. Inv. nr. 29-128-2522.
© University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology. Foto cortesia del Museo

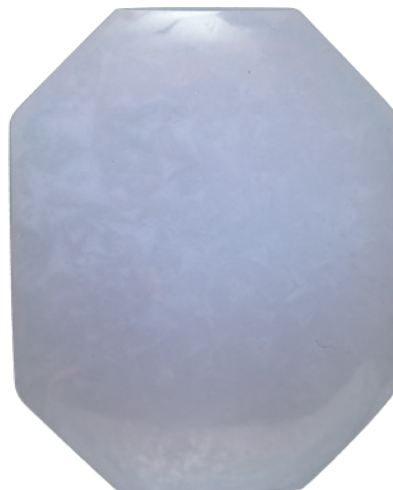


Figura 4a Francesco Pozzi, *Ritratto di Leopoldo I.* Intaglio in calcedonio azzurro. Collezione Schmidt-Ciażyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-1912.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 4b Francesco Pozzi, *Ritratto di Leopoldo I.* Intaglio in calcedonio azzurro, retro. Collezione Schmidt-Ciażyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-1912.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 5a Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato*. Intaglio in corniola rossa. Collezione Schmidt-Ciażyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-407.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo

Figura 5b Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato*. Intaglio in corniola rossa, retro. Collezione Schmidt-Ciażyński, Cracovia, Muzeum Narodowe. Inv. nr. MNK IV-Ew-Zł-407.
© Muzeum Narodowe. Foto dello Studio Fotografico del Muzeum Narodowe. Foto cortesia del Museo



2 Pozzi: un incisore di gemme del tutto sconosciuto

Primo risultato eclatante, frutto di intense ricerche: nessun incisore di pietre dure viene segnalato come Pozzi, in nessun testo di glittica.

Un esperto come Hermann Rollett nomina Rozzi (*misunderstanding* per Pozzi?), senza specificare il nome, tra gli incisori del XVIII secolo (Rollett 1875, 342).

Quanto al Pozzi menzionato insieme a Sirletti e ai due Costanzi come il più preminente incisore di gemme nel Nord Italia (Robinson 1881, 167), ritenuto sia Giovanni (Giovann Battista) Pozzi (o Pozzo) (Bergamo, 1670 ca-Roma, 1752),⁵ attivo dal 1697 come medagliista e incisore di medaglioni in avorio a Roma, dove intagliava a rilievo le immagini di famose pietre incise, ritratti e *Uomini Illustri*: manufatti preziosi particolarmente ricercati, strettamente legati al collezionismo glittico.

I due celebri Costanzi sono da intendersi come i due fratelli Tommaso (Roma, 1700-47) e Carlo (Napoli, 1705-Roma, 1781),⁶ mentre Sirletti / Sirleti è quasi sicuramente il tanto elogiato Flavio (Ferrara, 1683-Roma, 1737),⁷ piuttosto che i suoi figli Francesco (Roma, 1713-88) e Raimondo (Roma, 1715-37).⁸ Comunque, sia i Costanzi che i Sirletti sono attivi sulla scena romana in un periodo precedente a quello del Pozzi, l'autore delle cinque gemme, e sono in linea con Giovan Battista Pozzi.

Né le gemme del fantomatico Pozzi sono testimoniate da paste vitree e neppure compaiono nelle raccolte di calchi di intagli e cammei, accompagnate da spiegazioni, che incontrano gran favore e ampia diffusione, veicolo essenziale ed economico per divulgare le opere, strumento fondamentale e insostituibile per documentare e conoscere gli incisori post-classici. Dunque i lavori del Pozzi non entrano nella più vasta circolazione.

In assenza di elementi e in tale sconcertante silenzio la frequenza del cognome Pozzi rende l'indagine ancor più difficoltosa: lo attestano solo i numerosi artisti Pozzi/Pozzo.⁹

Dal ventaglio dei possibili Pozzi va scartato Francesco Pozzi (Roma, 1750-ca 1805), incisore non di pietre dure, ma di rami.¹⁰ Infatti egli muore

prima del matrimonio (20 giugno 1812) di Francesco IV e Maria Beatrice Vittoria, ritratti nei due cammei. Non solo: il personaggio sul cammeo di Cracovia ha una foggia che indirizza verso il pieno Ottocento. Nipote e allievo di Rocco Pozzi, Francesco incise tavole da dipinti di Raffaello, Guido Reni, Carlo Maratta, Domenichino; per un catalogo di statue nel Museo Clementino; il ritratto del papa Pio VI.

Analogamente va esclusa Vittoria Pozzi, indicata come autrice del cammeo con Maria Beatrice.¹¹

La più dettagliata esposizione dell'attività di Vittoria Pozzi la fornisce una delle tante guide con numerose notizie sulle arti e i mestieri di Roma, nel 1838 (Taddei 1838, 122). Vittoria, romana, figlia di Filippo, l'inventore e il primo fabbricante di perle false a Roma, aveva proseguito l'attività del padre, conservandone la bottega in via del Governo vecchio 101. Era giunta a tale perfezione che i suoi lavori non lasciavano più nulla a desiderare; perciò era stata premiata in Campidoglio e lodata dall'Annuario di Roma, da madama Stark e da molti altri giornali nazionali e stranieri, poiché le sue perle erano le migliori d'Europa. In vari casi di temuta frode ci si era rivolti a Vittoria perché riconoscesse le sue perle false dalle buone. I forestieri rimanevano assai soddisfatti dal suo negozio, dove potevano acquistare perle di ogni grandezza e un vasto assortimento di ornamenti. Vittoria, prima fabbricante di perle, viene nominata ad esempio in una guida del 1843 (*Mercurio* 1843, 376) e tra coloro che espongono «*Roman pearl necklace of twelve rows; and necklace of four rows; ditto, of imitation rose-coral*» all'International Exhibition of Arts and Manufactures, tenuta a Dublino nel 1865 (Parkinson, Simmonds 1866, 467).

La citata madama Stark è Mariana Starke, scrittrice e viaggiatrice britannica, che nei suoi *Travels in Italy* (1802) sottolinea: il solo fabbricante di buone perle romane è Pozzi, in Strada Papale (Starke 1802, 320).

Ancora nel 1884 viene segnalata una Vittoria Pozzi (la stessa?), in via della Vite a Roma, dove

⁵ Sul Pozzi e la sua opera, si rimanda unicamente a Pirzio Biroli Stefanelli 1993.

⁶ Sui Costanzi, famiglia di orefici e di incisori, Pirzio Biroli Stefanelli 1984a; Kunze 1999; Kämpf 1999; Tassinari 2019c, 237-9 (bibliografia essenziale).

⁷ Da ultimo, Tassinari 2018c, 37-8, dove bibliografia.

⁸ Da ultimo, Tassinari 2019c, 236-7, dove bibliografia.

⁹ Nagler 1842, 3-10; Thieme, Becker 1933, 27: 333-40; Treydel 2017; Partsch 2017.

¹⁰ Nagler 1842, 4; Le Blanc 1856; Thieme, Becker 1933, 27: 338.

¹¹ Jacquelyn Babush, *Aesthetic Engineering Fine Jewels and Antiques* (<https://www.rubylane.com/item/286086-2954/MASTER-PIECE-Onyx78-Portrait-Cameo-Lady-Signed>).

si trovano perle romane, lavori in conchiglia, corallo, cammei.¹²

Ritengo si debba escludere Vittoria Pozzi come autrice delle gemme, sia perché la lavorazione delle perle false non ha attinenza con l'incisione di gemme sia perché l'eventuale suo periodo di attività non collima con un'opera come l'intaglio con il dipinto di David che raffigura l'apoteosi di Napoleone, da collocare appunto solo ed esclusivamente in epoca napoleonica.

3 Francesco Pozzi scultore

Si illustrano solo alcuni dati essenziali a tratteggiare la figura del Pozzi scultore.

Figlio del fiorentino Giuseppe e di Anna Marbelli, originaria di Portoferraio, Francesco Pozzi nasce a Portoferraio (LI) il 22 novembre o il 22 dicembre 1790¹³ e muore il 28 febbraio del 1844 a Firenze, dove viene sepolto nel chiostro dei morti nella Basilica di Santa Croce.¹⁴

Allievo all'Accademia di Belle Arti di Firenze dal 1807 al 1816, sotto la guida di Francesco Caradori, viene premiato per il nudo in creta (1809) e in scultura per una statua raffigurante Dante Alighieri (1812; poi esposta in permanenza nella Sala delle opere premiate all'Accademia); esegue vari bassorilievi, oggi di ignota ubicazione. Grazie a questi riconoscimenti ottiene (1813) uno studio in proprio, dove si trovava anche una piccola fonderia di bronzi.

Fondamentale nel suo cammino artistico l'ambito soggiorno a Roma (dal 1816), a contatto con Canova, Thorvaldsen, Gaspare Landi, Vincenzo Camuccini. Durante il periodo romano Pozzi manda gessi di pezzi archeologici, saggi di pensionato e opere all'Accademia, come una copia da statua antica (1817) e un bassorilievo di Thorvaldsen (1818); invia un omaggio al Granduca, forse una testa ideale femminile (1819); realizza il gruppo della Baccante con piccola fauna e pantera (1820; definito di sua invenzione, ma modello della figura è la Paolina del Canova); la statua di Cipariso (1818), grazie alla quale ottiene notorietà e commissioni; una Danzatrice con amore che invita alla danza (1821),

Tutti gli altri artisti dal cognome Pozzi vagliati presentano margini di incertezza troppo ampi per poter esser assunti come sicuri.

L'unico artista possibile è il rinomato Francesco Pozzi di cui si tratterà di seguito, premettendo che non è agevole isolare, seguire, riagganciare i fili dal complesso intreccio, colmare i vuoti, e questo cercando sempre di muoversi con grande prudenza.

di cui il Granduca commissiona il marmo per il salone della Musica, ora a Palazzo Pitti; Giove e Antiope; Mercurio che reca Bacco infante; una Carità per il monumento funerario richiesto dai Principi Colonna, nella chiesa dei Santi Apostoli a Roma; un bassorilievo in gesso, con Amore e Notte.

Nel 1817 riceve il titolo di socio dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, presso la quale nel 1823 viene nominato insegnante di scultura. Nello stesso anno espone tre sue opere, incontrando anche delle critiche.

Il Sig. *Francesco Pozzi*, ci favorisce ogni anno con diverse statue di sua mano, e tre n'erano esposte anche in questa circostanza, (*Silvia col cervo*, *Latona coi figli*, e *ninfa seduta*) ma se non si era cauti ad osservare gli emblemi, che dalle altre già esposte le distinguevano, saremmo incorsi nella mancanza di non parlare di lui, giacché a prima vista credevamo fossero le stesse di ogni anno, tanto esse si rassomigliano nelle mosse e nelle forme, le quali sono tutte sue, senza consultazione nè della natura, nè de' modelli antichi. Ameremmo pertanto, che questo novello professore ci facesse veder meno opere, e che le poche fossero studiate, naturali, vere. (*Antologia* 1823, 139-40)

All'attività didattica, Pozzi affianca un'intensa produzione artistica, improntata dallo stile neoclassico, dalla piena adesione ai moduli di Canova e Thorvaldsen, da cui pian piano si allontana. Nume-

¹² *The Fisheries Exhibition Literature*, vol. 12, London, 1884, 287.

¹³ In alcuni testi compare come data di nascita il 1779, che non è plausibile, perché Pozzi avrebbe avuto 37 anni nel 1816, quando vince il pensionato artistico a Roma: quasi dieci anni più anziano rispetto alla norma del *curriculum* accademico. Inoltre nel censimento fiorentino del 1841 ha 47 anni. Infine decisivo è il documento del 4 ottobre 1809, nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti, Filza L (anno 1809-1811).

¹⁴ Missirini 1836, 93; 1844; *Necrologia* 1844; Saltini 1862, 31; Thieme, Becker 1933, 27: 338; Gunnis 1968, 310; Pinto 1972, 40-1, nr. 12, 63, nr. 28, 122, nr. 19, 218-19; Nava Cellini 1988, 67 nota 15, tav. 46; Torresi 1999, *ad indicem*; Iacopo Pozzi 2000; Torresi 2000, 105, 218, fig. 200; Panzetta 2003, 701; Fornasari, Sisi 2009, 189, nr. 141 [Roberta Roani]; Roscoe et al. 2009, 1010; Bellesi 2016a, *ad indicem*; Bellesi 2016b, 31, 34, 70 nota 70, 72 nota 107, 76 nota 136; Coco 2016, 280-1, 285 note 68-9; Mazzocca 2016-2017; Bellesi 2017a, *ad indicem*.

rose e prestigiose le commissioni, che dimostrano quanto sia apprezzato come scultore. Lavora per i Borbone di Lucca (rimangono un busto di marmo della Principessa Luisa a Dresda, i marmi del Ciparisso e della Silvia nel Palazzo Ducale); per il Principe Borghese a Quinto (opera non rintracciata); per la città di Livorno il colossale monumento di Ferdinando III; scolpisce il Mosè per Poggio Imperiale; il gruppo statuario dei tre figli dell'onorevole MacKarty; monumenti funerari conservati nelle Chiese fiorentine (San Marco; Santa Croce, con il monumento al politico e musicista polacco Michal Oginski)¹⁵ e in Inghilterra (Anne Harper a Davenham, Cheshire); copie di statue antiche per il Granduca, ora a palazzo Pitti; un busto del giovane Ercole (The Vyne, Hampshire); il Farinata degli Uberti, nella Loggia degli Uffizi a Firenze, ultima sua opera, finita da Emilio Santarelli; il gruppo di Zefiro e Flora trovato nello studio alla sua morte.

Un posto rilevante – ed è fondamentale ai fini della nostra ricerca – è affidato all'esecuzione dei ritratti, numerosi, dal vero, in cui riusciva felicemente, acquistando fama. Ma, come giustamente osservato, in particolare per la ritrattistica ancora poco è noto di questo artista molto dotato (Mazzocca 2016-2017, 60): sono dunque rare le testimonianze. La matrice stilistica legata alla maniera neoclassica, in connubio con la resa naturalistica del ritratto, restituisce in modo mirabile e di grande qualità il carattere degli effigiati. Sfilano ritratti in marmo di Paolina Borghese, la famosa sorella di Napoleone (1816 ca; Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti);¹⁶ di Juliette Récamier (Lione, 1777- Parigi, 1849),¹⁷ dama straordinariamente seducente, che giocò un ruolo non indifferente nella diffusione del gusto per l'antichità, facendo del suo salotto un centro culturale, politico e intellettuale, frequentato dalle celebrità dell'epoca (mercato antiquario) (Wagener 1990); del Marchese Orazio Carlo Pucci (Firenze, 1775-1845), una figura chiave della vita social-politica ed economica fiorentina, coinvolto nella nascita e nello sviluppo della Cassa di Risparmio di Firenze, di cui fu primo direttore (1824; mercato antiquario);¹⁸ il busto di un'ignota aristocratica (1824; collezione privata) (Mazzocca 2016-2017); un ritratto, disperso, di Ranieri Bartolini (Arezzo, 1794-1856), allievo del

corso di scultura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, professore di disegno e architettura presso il Collegio Leopoldo, ad Arezzo, appassionato collezionista, che donò la sua raccolta d'arte ad Arezzo per la formazione della gioventù studiosa.¹⁹

Pozzi firma le sue opere, anche in cera, di solito F. POZZI F. (più raro: Fece), a volte aggiungendo luogo e data.

Per meglio definire l'orgoglio, la consapevolezza del Pozzi artista e quel parlare indipendente, franco, sottolineato dai contemporanei, merita sintetizzare una lettera inedita dell'artista,²⁰ indirizzata al Granduca in relazione alla commissione di un Satiro in bronzo, realizzato per rimpiazzare il Satiro del Giambologna rubato dalla fontana fiorentina del Nettuno, celebre opera rinascimentale dell'Ammannati. Pozzi ha potuto vedere del Satiro da lui eseguito fin dal 1829 il getto in bronzo che gli pare non corrisponda al modello, bensì sia stato alterato per alcune arbitrarie aggiunte e differenze. Elenca in modo preciso le «contraffazioni», sottolineando che manca nel getto di bronzo una certa «carnosità e grossezza» che egli aveva introdotto nel modello perché non fosse «meschino» in quella fontana. Alcuni professori di Belle Arti hanno confermato il suo giudizio, chiamati a confrontare il modello in gesso e la cera compagna. Nella cera si trova un diverso piccolo movimento nelle zampe, da Pozzi proposto al Thorvaldsen e ad altri artisti, movimento che aveva introdotto fiducioso di assistere personalmente alla fusione del getto in bronzo. Sarcastico, Pozzi osserva: la sua coscienza e «ilibatezza» non gli consentono di appropriarsi di meriti altrui se una deputazione di artisti giudicasse ragionevoli le aggiunte al modello. Nel caso invece siano deturpazioni, il suo onore non gli permette di esser incolpato degli altrui difetti e danneggiato nell'opinione e nel merito con un'opera che aveva avuto l'onore di eseguire e che sarà valutata dagli artisti presenti e futuri. Pozzi supplica che una deputazione di artisti imparziali giudichi, confrontando tra getto, modello e cera, se il satiro in bronzo possa far merito o demerito allo scultore o al fonditore e se sarebbe stato giusto che egli avesse assistito all'adempimento delle operazioni. Sappiamo infatti che Pozzi avrebbe voluto fondere in bronzo il Satiro, che invece fu fuso a Milano (*Necrologia* 1844).

¹⁵ Danti 1983, 294; Spalletti 1993, 234-5, figg. 14-15, 242.

¹⁶ Sisi, Salvadori 2008, 2: 1499, nr. 5500 [Cristina Palma].

¹⁷ For sale on #Proantic by François Constant.

¹⁸ <https://www.walterpadovani.it/it/opere/view/1/francesco-pozzi-busto-del-cavaliere-orazio-carlo-de-pucci> (dove anche una buona biografia del Marchese).

¹⁹ Sul Bartolini, Sisi 2003; per il ritratto, Sisi 2003, 21.

²⁰ Autografoteca Campori (proprietà del Comune di Modena, in deposito presso la Biblioteca Estense Universitaria), fasc. Pozzi, Francesco, cc. 1-3.

Vale la pena soffermarsi su una vicenda emblematica dell'alta posizione raggiunta dal Pozzi: il ricco collezionista William George Spencer Cavendish (1790-1858), VI Duca di Devonshire, creò nella sua dimora a Chatsworth, nel Derbyshire, una galleria per ospitarvi la collezione di sculture moderne – la più rilevante nel Paese – commissionate o comperate a Roma tra il 1819 e il 1846.²¹ Amante dell'arte italiana, appassionato di marmi, il Duca visitava gli *ateliers* degli artisti e ne acquistava le opere; affascinato dal Canova, ne comprava ben sei sculture. E tra le opere d'arte che arrivarono nel 1825 a Chatsworth degli scultori più famosi – come Thorvaldsen, John Gibson, Joseph Gott, Rudolph Schadow, Adamo Tadolini, Pietro Tenerani, Rinaldo Rinaldi – figura il nostro Pozzi con il gruppo di Latona e i suoi figli, Apollo e Diana fanciulli (Riccio 2003, 193; Yarrington 2009, 59). L'onore è tale da conquistare varie pagine del *Giornale arcadico*, in una descrizione accuratissima e altamente elogiata da parte di Salvagnoli Marchetti che ammira le statue nello studio di Pozzi (Salvagnoli Marchetti 1825). Egli osserva che il gruppo, grande oltre il naturale, è eseguito nel marmo della nuova cava del monte Altissimo in Toscana, un marmo nitidissimo, bellissimo, ma troppo «tenace». Giudicandola la più bella opera del Pozzi, Salvagnoli Marchetti conclude che lo scultore pare abbia inteso mostrare quanto poteva la

sua arte. Osservazioni queste che ci aiutano a meglio comprendere quel suo desiderio di sperimentazione ricordato dalle fonti. In verità il Duca, che aveva visto il modello di gesso a Roma, fu deluso e insoddisfatto della versione di marmo (Roscoe et al. 2009, 1010).

Vi è una ulteriore attestazione della variegata attività dell'artista e interessante per la sua attinenza con la glittica a tutto tondo: la realizzazione di una figura in alabastro a tre colori di una giovane donna stante che tiene un'anfora sulla spalla, alta quasi un metro, firmata, già presente sul mercato antiquario.²²

La versatilità di Pozzi è dimostrata anche dalla sua frequenza nella scuola di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (Bellesi 2017b, 89 nota 178).

Perito d'arte, Pozzi nel 1828 esaminò inoltre alcune antiche sculture offerte in vendita agli Uffizi dal Marchese Banchieri.

Dalle testimonianze a lui contemporanee sembra rivelarsi un temperamento vivace, irrequieto, intraprendente, vanitoso, buono, fiducioso in sé; un ingegno sveglio, perspicace e fertile di idee, dalla mano ardita e veloce; così poco disciplinato nell'economia da rimanere in ristrettezze, sebbene avesse clientela e protezione di rilevanti personaggi.

4 Francesco Pozzi ceroplasta: il contesto e l'attività dell'artista

Un aspetto dell'attività di Pozzi ancora poco indagato riguarda la sua produzione di cere, pur rimarcata nel necrologio.²³ Per cercare di ricostruire il contesto in cui si situa il Pozzi e meglio illustrare

tale lato, analizziamo in estrema sintesi due incisori ben più noti e studiati, perché presentano varie analogie con il nostro.

4.1 Benedetto Pistrucci (Roma, 1783-Englefield Green, Surre, 1855)

Incisore, medaglista e scultore, Pistrucci studiò pittura, frequentò l'Accademia del disegno in Campidoglio, ottenne il primo premio per la scultura al concorso della scuola del nudo (1800) e si dedicò ad incidere cammei.²⁴ Alla corte granducale di Toscana, dove trascorse quasi due anni, eseguì dal vero in cera e pietra dura i ritratti dei Napole-

onidi e di vari personaggi della corte. Pistrucci si stabilì a Londra nel 1815, ottenne grande successo come incisore e medaglista – *chief engraver* alla Royal Mint – ed ebbe prestigiose commissioni. I ritratti realizzati da Pistrucci sono numerosissimi: membri dei Bonaparte, della famiglia reale inglese, personalità del mondo britannico, i suoi stes-

²¹ Per un esame di questa passione e delle opere commissionate a Roma, Riccio 2003; Yarrington 2009.

²² Richard Gardner Antiques, Stock Number: 382025/22/8.

²³ «Abilissimo nell'effigiare in cera, nel quale magisterio ebbe a guida il famoso Cav. Antonio Santarelli» (*Necrologia* 1844).

²⁴ Per un'analisi dettagliata della vita e dell'attività del Pistrucci, Pirzio Biroli Stefanelli 1989, 2015, 2017. Si veda anche Pyke 1973, 108-11.

si familiari, ma per lo più di ignoti. L'artista cercò sempre di eseguire i suoi ritratti dal vero, facendo prima appunto un modello in cera.

Gravi disturbi alla vista lo costrinsero a tralasciare talvolta il lavoro minuto dell'incisione di gemme e a dedicarsi alla scultura in marmo, di cui restano testimonianze di alto livello. Scolpi essenzialmente ritratti, sempre dal vero, alcuni di importanti personalità.

Al Museo della Zecca, a Roma, rimane una straordinaria collezione di modelli in cera di Pistrucci, ad attestarne la produzione e il repertorio iconografico vario, ma ovviamente comune agli altri incisori: è una fortuna poter disporre di una tale documentazione per un incisore e medaglista. E in tale ottica rivestono ancor più interesse le testimonianze esistenti del Pozzi.

4.2 Giuseppe Girometti (Roma, 1780-1851)

Sono conservati al Museo di Roma alcuni modelli in cera di Giuseppe Girometti, incisore cui si riconosceva il primato tra gli attivi a Roma nella prima metà del XIX secolo e uno dei migliori e più fecondi medaglisti.²⁵ Allievo dello scultore Vincenzo Pacetti, Girometti vinse alcuni premi per le sue sculture e realizzò statue colossali, ampiamente elogiate. Pur ricevendo continue offerte soprattutto per i ritratti, Girometti abbandonò la scultura e si diede all'incisione di pietre dure, più proficua. È una lode ricorrente dell'incisore: i suoi lavori risentono dei valori scultorei, sono condotti come sculture dalla solida modellatura. Nella sua copiosissima produzione di cammei, spesso dal mirabile effetto pittorico e a rilievo molto alto, Girometti riprodusse famose gemme antiche, capolavori antichi e moderni, le consuete iconografie del mondo greco e latino e altre di sua invenzione. Quanto al numero straordinario dei ritratti eseguiti da Girometti, alcuni dal vivo, altri copiati dai relativi busti, l'incisore può fortemente idealizzare le caratteristiche fisionomiche tanto che esse risultano magnifiche teste eroiche, sculture classiche.

Dunque, un modello in cera poteva esser usato per la realizzazione di un'incisione in metallo o pietra dura o per entrambe; non sempre è possibile stabilire se sia stato inizialmente pensato

per una o per l'altra; in alcuni casi i modelli consentono di ricostruire la sequenza cera-cammeo-medaglia o cera-medaglia-cammeo. Ma il genere artistico della cera era anche compiutamente definito in se stesso (pensiamo solo ai busti e alle statuette) e godeva di una sua autonomia e di grande considerazione, grazie al realismo e all'eco della tradizione del ritratto.²⁶

Non è pertanto eccezionale che alle gemme affianchi le cere un incisore conosciuto e stimato, come Pistrucci, Girometti (e Giovanni Antonio Santarelli) o, per menzionare tra i vari altri nomi del periodo, Saveria De Simoni,²⁷ attiva a Napoli nei primi decenni del XIX secolo, che realizzò medaglioni in cera e cammei di notevole livello, con ritratti dei Bonaparte e dei Borbone, e immagini tratte dall'antico.

Va infine precisato che dei ritratti realizzati da Pistrucci (e da Santarelli), moltissimi sono di ignoti, di nomi sconosciuti o difficili da individuare. Addirittura, nel caso dei modelli di Pistrucci, si verifica una confusione: i nomi con cui sono stati identificati spesso non corrispondono al personaggio rappresentato. Inoltre, data la loro destinazione privata, i modelli non sono facilmente databili, eccetto quelli connessi a committenze ben documentate, come le ufficiali, e potevano esser usati anche a distanza di tempo dalla loro esecuzione.

²⁵ Su Girometti, Pirzio Biroli Stefanelli 2001, 2002; Tassinari 2005, 375-7; Pirzio Biroli Stefanelli 2007; Tassinari 2012, 314, 334-5, IX/19; Tassinari 2017, 26-7; 2019b, 171-4.

²⁶ Sull'argomento, Pyke 1973; Pyke 1981; Casarosa Guadagni 1981; Pirzio Biroli Stefanelli 1989. Per una storia del ritratto in cera, Schlosser 2011.

²⁷ Per un'analisi dell'artista, Pirzio Biroli Stefanelli 2013.

4.3 Giovanni Antonio Santarelli

(Manoppello [PE], 1758, 1759, 1761 [a seconda degli autori]-Firenze, 30 maggio 1826)

Al fine di delineare Pozzi ceroplasta e incisore di gemme, è fondamentale la sua relazione con il maestro Giovanni Antonio Santarelli, protagonista della scena glittica fiorentina.²⁸ Eccellente incisore di pietre, ceroplasta e medaglista (tra le sue opere, la medaglia premio all'Accademia di Belle Arti di Firenze)²⁹, allievo del celebre incisore Giovanni Pichler a Roma, Santarelli si trasferì nel 1797 a Firenze, dove lavorò fino alla morte e insegnò incisione di gemme all'Accademia di Belle Arti, dal 1808. Membro di varie Accademie, italiane e straniere, in rapporti intensi con Elisa Baciocchi, la corte e i Bonaparte di cui incise vari ritratti, Santarelli è perfettamente inserito nella società fiorentina; così è consultato da Tommaso Puccini, responsabile delle raccolte del Granduca durante l'occupazione francese, a scegliere le più rilevanti gemme della dattiloteca perché Bartolomeo Paoletti realizzasse matrici in vetro colorato con le relative impronte, impresa richiesta da Parigi.³⁰

Vasto è il repertorio iconografico del Santarelli: soggetti storici e mitologici, riproduzioni di opere d'arte, pitture vesuviane, *Uomini Illustri* (ed incise l'effigie di Dante e di Omero per Vittorio Alfieri), ritratti, talvolta personali interpretazioni degli stessi soggetti trattati dal suo maestro, il Pichler. Analogo

è il campionario di motivi che offrono le sue cere, più di 360; in particolare incomparabile è la galleria di ritratti, spesso modellati dal vero, di personaggi prestigiosi, tra i quali, solo per citarne qualcuno, Napoleone e i Napoleonidi, Papa Pio VI, Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo, Canova, Thorvaldsen, Ennio Quirino Visconti, Leopoldo Cicognara, Giuseppe Bossi, François-Xavier Fabre, Dominique Vivant Denon.

Un aspetto poco conosciuto e particolarmente interessante per trovare puntualissima corrispondenza nel poliedro artistico del Pozzi riguarda l'attività di scultore del Santarelli, ora attestata da esigue testimonianze.³¹

È segnata nel retro «15 Xbre 1791 / A. S. F.» una statua in terracotta bianca, profilata d'oro, con l'Apostolo Pietro (altezza totale cm 32,4), acquistata sul mercato antiquario di Monaco ed ora nella collezione Dessauer.³² Destinata probabilmente ad un altare o ad una nicchia, da ancorare al soggiorno dell'artista a Roma, manifesta una mirabile fusione di dramma, di *pathos* barocco e di classicismo nel movimentato panneggio.

Fu infine iniziato dal Santarelli, ma completato dal figlio Emilio, il busto-erma, bello e realistico, di François-Xavier Fabre, in marmo, datato intorno al 1820, conservato al Musée Fabre di Montpellier.³³

4.4 Francesco Pozzi ceroplasta: i ritratti firmati

Edward Joseph Pyke, nel suo basilare *Dizionario biografico dei modellatori in cera*, fornisce questa sintesi del Pozzi: scultore e modellatore di cera, di colore rosa o arancio, su fondo di vetro cobalto, con montatura dipinta o in ardesia. Opere in piccola scala, dal rilievo basso fino ad alto, firmate «Francesco Possi fece d'anno» o «F. Pozzi Fi.». Possi al posto di Pozzi: forse perché l'artista talvolta scrive invertita la Z (negli intagli con Napoleone al Gran San Bernardo e con il ritratto non

identificato di Cracovia); ciò può indurre in errore Pyke. Così mi rimane il dubbio che non sia «F. Pozzi Fi.» bensì «F. Pozzi F.», cioè solo F., in analogia con quanto riscontrato altrove.

Pyke fornisce l'elenco più completo delle opere firmate dall'artista:³⁴ il maresciallo Augereau (181?) conservato a Pittsburgh, Museum of Art (Carnegie Institute of Art), così come una divinità non identificata (1817); la Principessa Ischiella, al Victoria and Albert Museum; uomo non

²⁸ Pyke 1973, 127-8; Pyke 1981, 37; Casarosa Guadagni 1981; Pirzio Biroli Stefanelli 1984b; 1988; Duchamp 1988, 1991, 1992; Maggio Serra et al. 2003-2004, 36-9, I.13-I.18 [Stefano Grandesso]; Giusti 2006, 215, nr. 134, 239-40, nrr. 156-7, 242-3, nr. 159 [Elisabetta Digiugno], 243, nr. 160 [Carlo Sisi]; Pellicer, Hilaire 2008, 372-5, nrr. 196-9 e *passim*; Pirzio Biroli Stefanelli 2009b; Tassinari 2015, 30-1, dove altri riferimenti bibliografici; Partsch 2018; Tassinari 2018a, 85.

²⁹ Da ultimo, Sartoni 2016, 156, figg. 9a-9b.

³⁰ Da ultimo, Pirzio Biroli Stefanelli 2010.

³¹ Per alcune opere nelle chiese abruzzesi, di cui una distrutta, Casarosa Guadagni 1981, 27 nota 25.

³² Kirschen 2001, dove analitica descrizione e ampio commento.

³³ Pellicer, Hilaire 2008, 412-13, nr. 220 [Laure Pellicer].

³⁴ Pyke 1973, 115; 1981, 33. Potrebbero esistere altre opere, non firmate; così viene attribuito in maniera ipotetica al Pozzi un ritratto di ignota a Firenze (Museo Nazionale del Bargello), non firmato, ma posto in relazione con un altro ritratto del Pozzi, ritenuto molto simile: Casarosa Guadagni 1981, 106, nr. 197.

identificato (1810 ca) a Mannheim, Städtisches Reiss-Museum; Mons. Capecelatro, Angelo Mazza, Filippo Michelacci, nella collezione del conte Alberto Villa Santa, nel Castello di Sanluri.

Delle altre due cere che secondo Pyke sono ritratti sconosciuti – in collezione privata a Londra e a Firenze, al Museo Nazionale del Bargello – la cera fiorentina è stata identificata con il ritratto di Giuseppe Stiozzi Ridolfi.³⁵

Forrer definisce Pozzi un modellatore in cera della prima metà '800 (Forrer 1930, 8: 145); ricorda di aver visto un suo lavoro da un antiquario a Londra: un medaglione ritratto estremamente bello del Papa Pio VIII, in cera colorata, firmato F.POZZI F.³⁶

Due cere rosa in cornice lignea, con busti ritratti maschili di profilo, di ignoti, sono conservate a Firenze: una di un giovane rivolto verso destra (1812), al Museo Stibbert (Cantelli 1970, 2: 197, nr. 2515 (senza illustrazione), l'altra di un uomo maturo verso sinistra, con la giacca con varie decorazioni appuntate, al Museo Nazionale del Bargello (Casarosa Guadagni 1981, 100, nr. 171). Vengono infine ricordati anche numerosi ritrattini recanti la sua firma, di proprietà privata (Casarosa Guadagni 1981, 77, nr. 74b).

Che cosa possiamo dedurre dai nomi pervenuti degli effigiati, preziosa testimonianza dell'ambiente nel quale e per il quale operava Pozzi?

4.4.1 Giuseppe Stiozzi Ridolfi (Montelupo, 1776?-Firenze, 16 dicembre 1816)

È legato al *milieu* fiorentino Giuseppe Stiozzi Ridolfi, proprietario degli Orti Oricellari, un giardino ricco di storia, disseminato di fulcri simbolici, visitato e ammirato da molti forestieri, giardino per il quale Pozzi eseguì statue di terracotta.³⁷ Discendente da un'antica famiglia nobile, prefetto del Dipartimento dell'Arno nel 1814, anno in cui ricevette la Croce dell'ordine di San Giuseppe, traduttore di William Shakespeare – ciò che gli valse

il consenso internazionale –, Stiozzi Ridolfi preservò e valorizzò la raccolta formata due secoli prima da Riccardo Romolo Riccardi.

Probabilmente dovuto all'omonimia, è però significativo del misconoscere, ancora una volta, l'opera del 'nostro' Pozzi: nell'inventario del 1914 questo ritratto viene attribuito al succitato romano Francesco Pozzi, incisore di rami (Casarosa Guadagni 1981, 77, nr. 74b).

4.4.2 Pierre-François-Charles Augereau, Duca di Castiglione (Parigi, 12 ottobre 1757-La Houssaye-en-Brie, 12 giugno 1816)

Tutt'altra la storia, turbolenta, di un uomo piacente, avido, spregiudicato, audace, coraggioso, dotato di un lungimirante intuito tattico: Pierre-François-Charles Augereau (Elting 1996). Dopo aver ucciso un giovane ufficiale, disertò l'esercito francese e lasciò la Francia, divenendo per tredici anni un soldato di ventura. Tornato a Parigi, acceso militante giacobino, si arruolò; capitano, tenente colonnello, infine generale, si distinse nell'ar-

mata d'Italia e fu uno dei principali luogotenenti di Bonaparte. Nominato Maresciallo dell'Impero e Duca di Castiglione per i suoi meriti, gli furono affidati vari comandi nelle guerre napoleoniche, dove diede un contributo rilevante, mostrando risolutezza, grande valore e capacità militari. Rimpio di ricchezze e onori, opportunista, abbandonò Napoleone e aderì alla restaurazione borbonica.

4.4.3 La Principessa d'Ischitella

La mancanza di data sulla cera impedisce di stabilire con certezza l'identità della ritratta, dall'aspetto giovanile: la Principessa d'Ischitella.

La famiglia Freitas Pinto, poi Pinto y Mendoza, insignita coi titoli di Principe di Ischitella e di Peschici,³⁸ proprietaria dei relativi feudi (dal

³⁵ Casarosa Guadagni 1981, 26, 77, nr. 74b; Neri Lusanna 2014b, 306, 308.

³⁶ Ritengo probabile che Forrer abbia errato e non si tratti di Pio VIII, data la brevità del pontificato (1829-30), ma del Papa Pio VII (1800-23).

³⁷ Leoni 1817; Casarosa Guadagni 1981, 26; Neri Lusanna 2014a, 86-7; 2014b.

³⁸ Sulla realtà geofisica dei luoghi di Ischitella e Varano, e un percorso storico, si veda Rauzino, Laganella 2003.

1674), è di origine portoghese, forse di ebrei convertiti per salvare vita e ricchezze, guadagnate con l'esercizio della mercatura. Trasferita a Napoli, iniziò la scalata sociale, imparentandosi con le famiglie napoletane più prestigiose, acquistando credito, onori, posizioni di potere (Rauzino 2003, dove bibliografia).

La più probabile effigiata dal Pozzi è la nobildonna Teresa Serra dei Principi di Gerace, che nel 1805 sposò Francesco Pinto y Mendoza, Marchese di Giuliano, figlio unico ed erede del titolo di Principe di Ischitella alla morte del padre Pasquale, nel 1823. È un personaggio di grande rilievo Francesco (Napoli, 8 luglio 1788-1° aprile 1875), che ha attirato anche giudizi storiografici non positivi, nonostante gli indiscutibili meriti.³⁹ Ciambellano del Re di Napoli Giuseppe Buonaparte (1808), con Gioacchino Murat entrò nell'esercito e intraprese una brillante carriera militare. Fedelissimo di Murat – ciò che condizionò i suoi rapporti con

la dinastia borbonica – lo seguì nella campagna di Russia (1812) e nella fuga in Francia. Rientrato a Napoli (1818), Pinto si dedicò alla conduzione dei suoi possedimenti e alla cura del proprio patrimonio, gravato dai debiti del nonno Francesco Emanuele, raffinato collezionista. Il Re Ferdinando II reintegrò Francesco nell'esercito, nominandolo suo aiutante generale e ministro della Guerra e della Marina. Contrario a qualsiasi trattativa con i Savoia, Pinto ricoprì una parte notevole nelle vicende della caduta del Regno di Napoli.

Alla sua morte, estinto il ramo maschile della famiglia Pinto y Mendoza, il titolo di Principi di Ischitella passò alla figlia Antonia (29 luglio 1806-29 dicembre 1894), e da questa ai del Tufo di Martino, per matrimonio (nel 1829), con Cesare del Tufo, Marchese di Martino; infine dal matrimonio di Maria del Tufo con il Duca Michele de Vargas Machuca, il titolo passò a quest'ultima casata (Barone 2003, 142 e nota 43).

4.4.4 La collezione Villa Santa nel Castello di Sanluri

È opportuno dedicare, per la sua importanza e singolarità, un certo spazio alla collezione di cere ospitata nel Museo del Castello di Sanluri (Sud Sardegna).

Ne scrive Pyke, insolitamente a lungo (Pyke 1981, XXV, C.119A). Si tratta della collezione del Conte Alberto Villa Santa, di 380 opere situate a Sanluri (Cagliari), acquistate dal proprietario nel 1937 da Giuseppe Carobbi di Firenze. Molte opere rovinate dall'alluvione di Firenze del 1966 sono state riparate nel castello del Conte a Sanluri. I dettagli della raccolta, forniti dal possessore, sono stati presi da un catalogo incompleto manoscritto e la loro accuratezza non può esser garantita. Pertanto Pyke ha escluso cere di autori dei quali non è possibile verificare se erano realmente modellatori in cera.

Altre notizie fornisce Elisabetta Borghi, pubblicando un rilievo in cera con Cristo e la Samaritana, della prima metà del XVIII secolo, appartenente alla collezione.⁴⁰ Giuseppe Carobbi a Firenze, a fine '800-primi decenni '900, raccoglieva più di trecento oggetti in cera (sculture, rilievi, ritrattini); compilò un catalogo della collezione ed elaborò un ampio trattato sulla ceroplastica (restano copie parziali manoscritte e dattiloscritte), interrotto nel 1929, anno della morte. Nel 1937 la collezione fu venduta dagli eredi Carobbi al Conte Nino Villa Santa; nel 1966 subì i danni dell'alluvione di Firenze.

Dunque a Sanluri (Sud Sardegna), il Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea' ospita il Museo del Risorgimento e la collezione delle cere. Era una fortezza militare medievale, caposaldo strategico che, soppresso il feudo di Sanluri (1839), iniziò il periodo di abbandono e degrado. Nel 1927 il Generale Conte Nino Villa Santa, dopo opportuni restauri, lo destinò a sede del Museo Risorgimentale, in memoria dei sardi caduti per la patria; i figli ne hanno continuato l'opera, arricchendo le raccolte e affrontando onerosi lavori: oggi il Castello di Sanluri è l'unico abitabile degli 88 edificati in Sardegna.⁴¹

Acquistò le cere il Conte Nino Villa Santa (Cagliari, 1884-1960), generale, intellettuale umanista, scrittore, fondatore anche di un'azienda agraria (cfr. Murru 2004, 143-5).

Il Conte menzionato dal Pyke (come Alberto) Villa Santa è Alberto, figlio del Conte Nino, deceduto qualche anno fa.

La collezione di 341 cere comprende pezzi datati tra il XVI e il XIX secolo, alcuni molto rari (Rasu 1996, 32; si veda anche Borghi 1991); tra i nomi di artisti prestigiosi ricordiamo Giovanni Antonio Santarelli (numerose opere) e Giovanni Beltrami (una cera).

Nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di

³⁹ Barone 2003; Belloli 2003 (traduzione in italiano, con relativo commento, dell'autobiografia di Francesco); Caiazza 2015.

⁴⁰ Borghi 1991. Per le informazioni qui sintetizzate: Borghi 1991, 167 nota 1.

⁴¹ Per una storia del Castello, inserita anche nella più vasta storia dell'isola, si veda Villa Santa 1996.

Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna, a Cagliari, si possono reperire informazioni su questo patrimonio artistico un po' ignorato, sebbene delle cere vi siano le schede di catalogo (scheda OA) redatte dalla Soprintendenza, con note e bibliografia di riferimento, e le schede nel catalogo SIGECweb.

Nel catalogo manoscritto⁴² di 83 pagine di Giuseppe Carobbi - Catalogo della Collezione di Ceroplastiche di G. Carobbi, in Firenze, 1927-1928 - sono descritti più o meno dettagliatamente i soggetti attestati. Le cere attribuite a Francesco Pozzi sono in tutto quattro e sono così presentate dal Carobbi, sotto la voce 'Catalogo di Medaglioni. Ritratti, sec. XVII-XVIII-XIX'.

104. Ritratto del Cav. Filippo Michelacci. Professore di Ostetricia. Busto a destra in abito civile. Cera carnicina su vetro nero. Cornice in pastiglia decorata e dorata. Firmato: Fr. Pozzi f. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

108. Ritratto di MONSIGNORE CAPECELATRO: arcivescovo di Taranto (Nacque a Marsi-

glia, da famiglia nobile napoletana, ribelle ai Borboni, e fu esile in Francia.)

Busto di profilo a sinistra in cera carnicina su vetro nero. Firmato F. POZZI F. e dietro in un cartellino F. Pozzi f. l'anno 1818. Cornice quadrata in ebano, col filetto interno circolare su bronzo dorato. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

113. Ritratto VIRILE a destra, busto, in cera rosea, su vetro nero firmato F. POZZI F. Epoca neoclassica - Scuola fiorentina.

121. ANGIOLO MAZZA: ritratto assai grande. Busto di profilo a sinistra in abito civile in cera rosea, su vetro, contraffondato di colore oscuro. Sul vetro è inciso in giro al busto: ANGELUS. MAZZA. e sotto l'esergo: in corsivo: PROFESSORI JACOBO SANVITALI JOMMES DE SORESINA VIDONIUS D.D.D. In cornice tornita di noce. Epoca neoclassica. Scuola lombarda. Francesco Pozzi fece l'anno 1818.

4.4.4.1 Giuseppe Capecelatro (Napoli, 23 settembre 1744-2 novembre 1836)

Datata al 1818 - come testimonia l'iscrizione a tergo nel primitivo supporto «F. Pozzi f. l'anno 1818» - è la cera (diam. 8,7 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F., acquistata a Firenze dall'antiquario Calloud (ottobre 1902)⁴³ [fig. 6]. Raffigura un protagonista dell'illuminismo cattolico nel Regno di Napoli nel periodo turbolento tra antico e nuovo regime: Giuseppe Capecelatro, avvocato concistoriale, letterato, erudito, politico, arcivescovo di Taranto (1778-1817), stimato da governanti, intellettuali, artisti.⁴⁴ Pubblicò scritti di argomento ecclesiastico, teologico, scientifico, anche polemici, che lo resero inviso alla Chiesa. Colto e versatile prelato dagli intenti pacificatori, con le sue risoluzioni ispirate al riformismo illuminato, in autonomia dalla Santa Sede e in termini di

contrasto, Capecelatro promuoveva la formazione dei futuri sacerdoti e la regolata devozione dei fedeli, e il loro minor danno durante il fluttuare dei governi. Membro del Consiglio di Stato istituito da Giuseppe Bonaparte, confermato da Gioacchino Murat, che lo nominò ministro dell'Interno, ebbe incarichi in merito a trasformazioni urbanistiche, ordinamento della pubblica istruzione e della disciplina ecclesiastica. Direttore del Museo reale delle arti, Capecelatro esprime il suo amore per l'arte attraverso il mecenatismo e una collezione di quadri, antichità, monete, e anche pietre incise, visitata da molti viaggiatori.

Tra i vari ritratti di Capecelatro, non se ne individua nessuno possibile modello di Pozzi.⁴⁵

⁴² Conservato nell'Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna.

⁴³ Archivio della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna (di seguito abbreviato BASAE), scheda OA nr. 20/00044740; fotografia AF SBAAAS CA 32806.

⁴⁴ Per un'analisi a tutto tondo del personaggio e dei suoi diversi ambiti di interesse e di attività (giuridico, pastorale, politico, culturale, artistico), Castelli, Vinci 2018, dove bibliografia. Si veda inoltre Stella 1975.

⁴⁵ Si veda un disegno a matita schizzato tra 1806 e 1809 da Jean-Baptiste Wicar, ora al Museo Napoleonico a Roma: Pinto 1982, 937, fig. 922; Muzii 1997, 367-8, nr. 16.11.



Figura 6 Francesco Pozzi, *Ritratto di Giuseppe Capece Latro*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea'



Figura 7 Francesco Pozzi, *Ritratto di Filippo Michelacci*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea'



Figura 8 Francesco Pozzi, *Ritratto non identificato*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea'

Figura 9a *Ritratto di Angelo Mazza*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea'

Figura 9b *Ritratto di Angelo Mazza*. Cera. Collezione Villa Santa, Sanluri, Castello giudicale 'Eleonora d'Arborea'



4.4.4.2 Il Cavaliere Filippo Michelacci

Non ho reperito alcuna notizia sicura dell'effigiatto nella cera (diam. 8,2 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F., acquistata a Firenze dall'antiquario Bellini (16 dicembre 1915),⁴⁶ che viene indicato dal Carobbi come il Cavaliere Filippo Michelacci, Professore di Ostetricia [fig. 7]. Potrebbe forse esserci un legame di parentela con il ben no-

to Augusto Michelacci (Firenze, 1825-88), figlio di Giuseppe (architetto), famoso medico, direttore di Ospedali, professore di clinica delle malattie della pelle nell'Istituto di studi superiori di Firenze, membro di diverse Società e che rivestì molteplici incarichi affidategli dal governo e dal comune (Gelmetti 2015, 279).

4.4.4.3 Angelo Mazza (Parma, 16 novembre 1741 - 10/11 maggio 1817)

Mentre non è identificato il ritratto di un'altra cera (diam. 7,4 cm), firmata nel taglio del busto F. POZZI F. [fig. 8],⁴⁷ solleva un quesito capire i motivi per cui Carobbi attribuisce a scuola lombarda e poi aggiunge «Francesco Pozzi fece l'anno 1818» la cera con il ritratto di Angelo Mazza (10,5 cm) [fig. 9a-9b].⁴⁸ Si tratta evidentemente di un errore e di quei limiti del Carobbi sottolineati da Pyke. Infatti questa cera non presenta alcuna firma (nelle altre è chiaramente visibile) ed in corsivo è scritto: «Professori Jacopo Sanvitale / Joannes de Soresina Vidonius D.D.D.».

Angelo Mazza (Catucci 2008, dove bibliografia), poeta, letterato, arcade, traduttore di poesie inglesi, scrisse odi, epitalami, sonetti d'occasione, componimenti celebrativi, filosofico-religiosi, amorosi; ma la sua fama rapidamente declinò. Fu nominato segretario, poi preside della facoltà di belle lettere nell'Università di Parma e gli fu affidata la cattedra di lingua greca; fu eletto segretario nella Deputazione accademica per le opere teatrali.

Il Conte Jacopo Sanvitale (Parma, 28 dicembre 1785-Fontanellato, 3 ottobre 1867)⁴⁹ era il pronipote di Angelo Mazza, che gli fu guida nel suo interesse per la poesia. Sanvitale fu un poeta, dalla forte connotazione patriottica, insegnante di alta eloquenza, di storia della letteratura e di poetica nella facoltà di belle lettere, presieduta da Mazza, e in seguito preside della stessa facoltà, segretario dell'Università e dell'Accademia di Belle Arti. I sentimenti liberali, l'appartenenza alla massoneria, la critica costarono a Sanvitale mesi di

prigionia, durante i governi napoleonico e di Maria Luigia d'Asburgo. Dopo aver preso parte all'insurrezione parmigiana (1831) dovette lasciare il Ducato, seguendo nostalgicamente in esilio le vicende italiane; rientrò a Parma nel 1857; ricoprì varie cariche, e anche quella di deputato. Pur apprezzato dai contemporanei come poeta patriottico, Sanvitale fu in breve 'dimenticato'.

Non è riferibile all'ambiente parmense il dedicatario: il Principe Giovanni Soresina Vidoni. Dell'illustre e nobile famiglia Soresina Vidoni stabilita a Cremona (vd. ad esempio Betri 2005, *ad indicem*), i fratelli Principi Giovanni e Bartolomeo si qualificano tra i principali committenti del famoso incisore Giovanni Beltrami (Cremona, 1770-1854).⁵⁰ In particolare, Giovanni voleva acquistare uno degli intagli più ammirati del Beltrami: *Giove incoronato dalle ore* (o *L'Olimpo*) dal dipinto di Andrea Appiani, ora a Brera. Ma il Principe morì e non poté avere questo intaglio, né un altro pezzo a lui destinato, la danza di Venere con le Grazie, presa dal Canova. Però possedeva un intaglio del Beltrami, tra i più celebrati per l'eccellente incisione di un soggetto così complesso: *L'ultima cena* di Leonardo da Vinci.

In assenza di dati, non ci si pronuncia sui rapporti tra il Conte Sanvitale e il Principe Giovanni.

Va infine rilevato che i personaggi ritratti dal Pozzi, dei quali si riesce a reperire notizie, si collocano nei più diversi ambiti e sono spesso famosi e prestigiosi; non dimentichiamo che tra di essi vi è anche un Papa.

⁴⁶ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044742; fotografia AF SBAAAS CA 30348.

⁴⁷ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044741; fotografia AF SBAAAS CA30168.

⁴⁸ BASAE, Archivio, scheda OA nr. 20/00044727; fotografia AF SBAAAS CA 29894.

⁴⁹ Genovesi 2017, dove bibliografia. Si veda anche Pinto 1982, 984-6.

⁵⁰ Valeriani 1990; Pirzio Biroli Stefanelli 1997; Tassinari 1999, 2002-2003; Rambach 2013; Tassinari 2018a, 88; 2020, 149-53.

5 Francesco Pozzi incisore di gemme

Ci si può chiedere come sia possibile che Pozzi incisore di gemme sia 'scomparso', sfuggito alle fonti coeve, dimenticato nella letteratura specifica. Per meglio chiarire questa situazione anomala, ma non eccezionale, accenniamo solo a qualche esempio emblematico di incisori.

Sono relativamente copiose sia nelle fonti a lui contemporanee, sia nei repertori classici, le notizie sul veneziano Giammaria Fabi, della metà del XVIII secolo, stimato, socialmente ben inserito: ma non sembra sopravvissuto nulla delle sue opere, neanche nelle collezioni di calchi (Tassinari 2013a).

Con la sua autobiografia Lorenzo Masini (1713-?)⁵¹ consente una conoscenza dettagliata anche dei suoi rapporti con committenti e incisori. Tuttavia Masini è di frequente assente nei testi, occupa un posto 'modesto' rispetto ad altri incisori, i numerosi lavori da lui eseguiti sono persi e/o dispersi, non riconosciuti come suoi, dimenticando persino le informazioni date da un autore-mito come Johann Joachim Winckelmann.

Giuseppe Torricelli (Firenze, 1722-89): rivestiva un ruolo affatto secondario nel panorama culturale fiorentino, con un'attività feconda, testimoniata da opere, documenti, prestigiosi committenti/acquirenti delle sue gemme, unanimi lodi dei contemporanei. Eppure è stato confuso con il nonno Giuseppe Antonio, più di rado con il padre Gaetano, celebri incisori, oscurati dalla loro fama, negletti nella letteratura; spesso gli viene negata la paternità delle sue opere.⁵²

Disponiamo di indicazioni tali da consentirci una conoscenza precisa di Luigi Pichler (Roma, 1773-1854), uno dei più celebri incisori; perciò appare incomprensibile perché sia stato totalmente 'ignorato', sia nelle raccolte di impronte sia dai biografi, un grande intaglio di altissima qualità e politicamente pregnante, destinato a successo, databile al 1812-1813, con Napoleone come nuovo Alessandro in trionfo su una quadriga, guidata dalla Vittoria.⁵³ E non è certo questo l'unico caso riguardante il Pichler.

Va contemplata anche un'altra possibilità. Considerata l'ignoranza riguardo all'attività d'incisore del Pozzi e la dispersione delle sue opere, l'aver qui richiamata l'attenzione su tale aspetto, illustrato e ricostruito come un grande *puzzle*, offre la possibilità di far emergere altre sue gemme. Lo dimostra

eloquentemente Giovanni Battista Dorelli, incisore di cammei (1765-?), romano trasferito a Milano, che sembrava inghiottito dall'oblio. Invece l'aver rintracciato un documento con un dettagliato progetto per l'istituzione di una Scuola d'incisione di cammei presentato dal Dorelli (1806) (Tassinari 2007) non solo ha testimoniato un artista ben informato e conosciuto dalla corte, ma ha innescato un meccanismo di recupero delle sue opere, prima travisate o ignorate, e di nuovi dati (Tassinari c.s.b).

Non è un silenzio totale quello che avvolge Pozzi incisore di gemme; però non sono chiari i barlumi di luce.

Che sia stato alunno del Santarelli è sì menzionato, ma a volte senza riferimento ai documenti. Soprattutto è un po' ambiguo, se si intende solo incisione su cera o anche su gemme. Per non correre il rischio di interpretazioni arbitrarie riportiamo integralmente le indicazioni.

Con la morte del Santarelli la moda dei ritrattini in cera si avvia verso il tramonto; pochi altri, seguiranno a Firenze la professione di incisore, e sono artisti ancora tutti da studiare come Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi, Vittorio Nesti, Vincenzo Biondi, Domenico Bernardini, Luigi Baccani, Carolina Castagnoli. Poi, nel giro di pochi anni, questo genere artistico perderà progressivamente, fino a scomparire, la sua fortuna. (Casarosa Guadagni 1981, 26)

Ancora:

Allievi del Santarelli [...] furono gli incisori e i medaglisti Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi [...], Vittorio Nesti, Domenico Bernardini e Vincenzo Biondi. Tutta una schiera di incisori in pietre dure e di medaglisti che facevano della cera un uso costante per il proprio lavoro (Casarosa Guadagni 1981, 13).

Allievi di Santarelli [...] furono gli incisori e medaglisti Giovanni Merlini, Pietro Cinganelli, Francesco Pozzi, più noto per la sua attività di scultore [...], Vittorio Nesti, Domenico Bernardini e Vincenzo Biondi [...]; tutti impegnati a nobilitare tecnicamente e stilisticamente

⁵¹ Da ultimo, Tassinari 2013a, 27-8, 32-5, 37-8, 40-1, 81, dove bibliografia precedente. Si veda anche Tassinari 2019c, 242-3.

⁵² Tassinari 2019a; 2019c, 240-1.

⁵³ Tassinari 2017, 35-6; Vitellozzi 2017, 280, nr. 225.

le risorse della cera. (Giusti 2006, 243, nr. 160 [Carlo Sisi])

Così, Antonio Torresi, pittore, restauratore, critico d'arte, autore di dizionari biografici dedicati agli artisti italiani, più volte ha menzionato Pozzi tra gli allievi di Santarelli, talvolta aggiungendo che erano tanto abili quanto sconosciuti.⁵⁴

E in un testo del 1821, come l'*Osservatore Fiorentino*, si tessono le lodi del Santarelli che ha ricondotto al suo primitivo splendore l'arte - affievolita - di incidere gemme; sotto la sua direzione fu aperta

una scuola nell'Accademia di Belle Arti, affine di rendere permanente questo singolare esercizio nella Toscana, mediante i pregiatissimi lavori suoi, e degli allievi che egli vi forma. (*Osservatore Fiorentino* 1821, 83, nota *)

Le testimonianze conservate nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze si riferiscono essenzialmente all'attività di Pozzi come scultore. Risultano presenti varie voci riguardanti l'artista, con occorrenze del suo nome all'interno di una documentazione compresa tra il 1809 e il 1841, relative alla sua formazione come scultore, il pensionato a Roma e alcune vicende successive alla nomina ad Accademico Professore di Prima Classe.

Al 29 dicembre 1808 risale il decreto di istituzione della scuola d'intaglio in gemme diretta da Santarelli: una cattedra, va sottolineato, creata *ex-novo*.⁵⁵

Ho visionato direttamente la documentazione nell'Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti per verificare le indicazioni e svolgere ulteriori ricerche. Dunque, in un documento del 14 novembre 1809 (AABAFi, Filza L, anno 1809-1811, ins. 25), quando i Professori sono invitati a segnare quanti studenti si trovino nelle loro rispettive scuole, è registrato: «Intaglio in Gemme. Sig^r An Santarelli: 2.». ⁵⁶

Questi due allievi del Santarelli vengono specificati in un altro documento del 4 ottobre 1809 (AABAFi, Filza L, anno 1809-1811, ins. 25), relativo

all'elenco degli esentati dalla Guardia Nazionale, indicati con le voci: nomi e patria / impiego / età / parrocchia / strada / n della casa. Si tratta di «Francesco Pozzi di Firenze Anni 19 S. Remigio Via di Neri n 690» e Domenico Bernardini, di Firenze, di 26 anni.

Tali precisazioni sono per noi particolarmente preziose, poiché dimostrano la precocità dell'allunato del Pozzi, oltre a fornire indicazioni sull'età e l'indirizzo. Invece non figura più il suo nome (quello di Bernardini sì) tra gli allievi presenti alla scuola di Santarelli nel 1813.⁵⁷

Un elemento si impone però alla riflessione: la relazione tra Santarelli e Pozzi risulta stretta, nel campo delle cere e dell'incisione in gemme. Ma nel primo caso rimane ampia testimonianza, nel secondo restano soltanto i documenti dell'apprendimento, che di per sé non è determinante a spiegare la carriera di incisore di gemme. In altri termini: seguire il corso di incisione di gemme del Santarelli non implica *ipso facto* esercitare la professione. Prova eloquente è Emilio Santarelli lodato discepolo del padre nel corso d'incisione, ma che si dedicò alla scultura.⁵⁸

Del resto Pozzi condivide sorte comune agli altri allievi del Santarelli sopra indicati, per quanto riguarda la professione di incisore di pietre dure.

Nella prospettiva di raccogliere dati per la ricostruzione di una realtà quasi sconosciuta, si può osservare che tra questi solo, almeno a quanto mi consta, Pietro Cinganelli (per lo più citato come Ginganelli) (1760-1827), che si afferma come medagliista (vengono menzionate le sue medaglie ritratte di Galilei, 1823 e 1827, e del 300° anniversario della nascita di Galilei, 1864; del Congresso degli scienziati italiani a Pisa, 1839; dell'Accademia di Pisa, 1849), ceroplasta, modellatore per Josiah Wedgwood,⁵⁹ viene citato anche come incisore in relazione allo 'scandalo' della famosa collezione di gemme del Principe Stanislaw Poniatowski (1754-1833). Infatti egli figura tra i nomi, tramandati dalla tradizione - i migliori incisori dell'epoca -, incaricati da Poniatowski durante il suo soggiorno romano, e in seguito a Firenze, di realizzare un numero vertiginoso di gemme, che venivano passate

⁵⁴ Torresi 1998, 21 nota 15; 1999, 108 nota 8; 2000, 114.

⁵⁵ AABAFi, Filza K (anno 1807-1808), ins. 77; Gallo Martucci 1988, 23-4; Bellesi 2016b, 70 nota 71.

⁵⁶ «Al 14 novembre del 1809 gli allievi del Santarelli sono 2»: questa l'indicazione in Casarosa Guadagni 1981, 28 nota 32, priva degli estremi del documento cui si riferisce.

⁵⁷ AABAFi, Alunni, Iscrizioni, 1. Ruoli degli Anni 1813.1814.1815, Anno 1813, Intaglio in Gemme.

⁵⁸ Da ultimo, Bietoletti 2017; Wagner-Wilke 2018.

⁵⁹ Forrer 1904, 1: 434; Thieme, Becker 1912, 6: 607; Forrer 1923, 7: 182, 363 (da notare che Forrer considera due persone diverse Cinganelli e Ginganelli); Pyke 1973, 30; Staps 1998.

come antiche, recanti firme false, in greco, spesso di prestigiosi incisori antichi.⁶⁰ Dunque Cinganelli avrebbe lavorato nella cerchia, solo per fare qualche celebre nome, di Giovanni e Luigi Pichler, Alessandro Cades, Giovanni Battista e Luigi Dies, Giuseppe Girometti, Antonio Odelli, Giovanni Candelrelli e persino il Santarelli. Ma gli incisori si celavano dietro il più rigido anonimato, non avendo certo interesse a esser complici dell'impresa Poniatowski; perciò di solito non è possibile stabilire la paternità dei lavori.

Qualche altra notazione per meglio delineare la fisionomia di incisore del Pozzi.

La sua formazione professionale si allinea a quella di altri incisori, dei quali abbiamo notizie, cioè un apprendistato da un incisore, talvolta un familiare, in questo caso un eccellente artista.

Pozzi è palesemente orientato verso i busti, i ritratti, che si è visto un campo a lui congeniale nelle sculture e nelle cere (quasi tutte ritratti). Così quattro gemme su cinque sono ritratti.

E teniamo presente che ignoriamo se le cere siano state utilizzate anche per eseguire incisioni in pietra dura.

Non sono attestate composizioni inventate dal Pozzi, del resto non frequenti nel repertorio degli incisori, che perciò diventano motivo di orgoglio.

Un primo quesito riguarda individuare i modelli

che egli poteva avere a disposizione e dai quali può aver copiato o preso spunto, nei casi in cui sembra improbabile che i ritratti siano stati eseguiti dal vivo.

In generale non è agevole determinare la fonte precisa degli incisori, a meno che non sia specificata dall'artista stesso. Comunque, un incisore disponeva come 'modelli' di impronte di gemme, monete/medaglie, busti, disegni, stampe e incisioni, libri.

Un'altra questione riguarda uno degli aspetti del panorama glittico nella seconda metà del XVIII-prima metà del XIX secolo poco esplorati: i rapporti intercorsi tra i committenti di prestigio (come è il caso almeno di quattro gemme del Pozzi) e gli incisori.⁶¹ In particolare per i ritratti dei governanti, di solito incisi dietro loro ordine, l'indagine è resa difficoltosa dalla frequente mancanza o lacunosità di informazioni; e gli originali sono spesso in mano dei privati. Indubbio è che spesso questi ritratti possano esser concepiti come effigi di Stato, strumenti dell'arte di governo, affermazioni del diritto al potere e alla maestà accordati per via divina.

Premesso che sono rarissime le opportunità di collegare in modo adeguato le opere realizzate dagli incisori con le richieste e/o le aspettative dei loro committenti, e che non si ha purtroppo alcuna indicazione sulle modalità di contatto tra gli effigiati in cere e pietre dure e il Pozzi, esaminiamo le opere.

6 Le gemme

6.1 Napoleone Bonaparte al Gran San Bernardo

L'intaglio, firmato POZZI. F., riproduce il celeberrimo dipinto di Jacques-Louis David (Parigi, 30 agosto 1748-Bruxelles, 29 dicembre 1825), protagonista assoluto del neoclassicismo pittorico [fig. 1a-b]. L'opera porta titoli lievemente differenti, anche a seconda della versione: Napoleone Bonaparte al passaggio del Gran San Bernardo, Bonaparte al Gran San Bernardo, Napoleone valica le Alpi, il Primo Console attraversa le Alpi.⁶²

Bonaparte viene presentato in uniforme di generale, sul capo il cappello bicorno gallonato d'oro, armato di spada, sulle spalle il mantello gonfiato

dal vento; calmo sul suo fiero cavallo impennato, tende la mano ad indicare la direzione, quasi ad additare un avvenire glorioso. Intorno il paesaggio delle Alpi; in secondo piano, i soldati risalgono la montagna, trasportando un cannone; in basso in primo piano, incisi sulla roccia, i nomi BONAPARTE, ANNIBAL e KAROLVS MAGNVS IMP, i tre grandi condottieri che valicarono le Alpi in quel passo.

Questo quadro fu commissionato dal Re di Spagna Carlo IV; in un contesto di politica d'intesa con Napoleone, egli pensò di riprendere la tradizione

⁶⁰ La bibliografia relativa alla collezione Poniatowski e ai vari problemi connessi è assai cospicua; si citano qui solo due contributi 'recenti' che menzionano Cinganelli: Gasparri 1977, 31; Tassinari 1996, 161.

⁶¹ Per un'analisi di questa problematica, riguardo in particolare ai ritratti glittici, si rimanda a Tassinari 2005.

⁶² Ovviamente il quadro gode di una bibliografia sterminata, figurando sempre anche nei testi sul pittore. Si dà qui la bibliografia essenziale (dove anche altri numerosi riferimenti), cui si rimanda per un'accurata analisi dei vari aspetti, tra i quali contesto storico, lunga storia del dipinto che ha visto anche confusioni e malintesi, differenze tra le cinque versioni, modelli, fonti di ispirazione, fortuna critica, influsso, copie e incisioni. Delécluze 1855, 231-3, 236-7; Schnapper, Sérullaz 1989, 381-2, nrr. 161-2; Tulard 1991, 48-9; Herding 1993, 435; Régis 1993, 455, fig. 108 e *ad indicem*; Lee 1999, 231-4; Bordes 2005, 33-4, 83-91; Babeon 2005, 128-9, nr. 48, 162.

degli omaggi diplomatici tra i due stati, chiedendo quindi a David di dipingerli un ritratto del Primo Console da porre nella galleria dei celebri capitani nel palazzo reale di Madrid. David iniziò nel settembre del 1800 la realizzazione del dipinto per il re di Spagna, esposto al Louvre nel settembre 1801, assieme alla seconda versione destinata a Napoleone. Il Console, ammirando ed elogiando, commissionò, a fini propagandistici, altre tre versioni. L'ultima venne realizzata da David per sé stesso e rimase di sua proprietà sino alla morte. Dunque il pittore, con la collaborazione dei suoi allievi, tra il 1801 e il 1803 dipinse cinque versioni di questo quadro (incluso l'originale), con varianti relative ai colori, ai tratti del viso di Napoleone (più o meno realistico o giovanile), ai particolari, al paesaggio, alle firme di David e alle date che accompagnano la sigla.⁶³

Questo ritratto equestre ebbe una grande funzione propagandistica, di cui era conscio il Primo Console che supervisionava il lavoro. David consegna ai posteri una interpretazione eroica del condottiero; l'apparenza giovanile e calma di Bonaparte evoca la figura di Alessandro Magno a cavallo di Bucefalo; i nomi di Annibale e di Carlo Magno rafforzano il significato del dipinto: l'audace passaggio delle Alpi presenta il Primo Console degno erede dei predecessori.

Enorme fu il successo di questo ritratto di propaganda che ufficializza in forma quasi mitica il genio militare e il grande valore etico di Napoleone: un'icona di potere assoluto e di coraggio.

Il dipinto influenzò diversi artisti, fu ampiamente copiato e riprodotto in bronzo e stucco, in incisioni, su vasi, carta, stoffa, sino ai *puzzle* e ai timbri postali.

Però – in base ai dati attuali – l'intaglio del Pozzi è l'unica gemma a raffigurarlo. Dunque questo soggetto non fa certo parte del repertorio iconografico degli incisori, che spesso ripetevano figurezioni comuni, note e apprezzate dal pubblico: è un altro valore 'particolare' acquisito dall'intaglio. Pozzi riproduce esattamente il dipinto con solo qualche licenza poetica, come le erbe che spuntano dalle rocce in basso a destra. Ovviamente il diverso *medium* non consente di rendere in maniera dettagliata alcuni particolari, ad esempio i ricami del guanto. Il volto di Bonaparte ha un'espressione meno classica e serena, ma un po' più accigliata, le labbra sono più carnose e mancano i lunghi capelli portati sul viso.

Cerchiamo brevemente di meglio comprendere l'ambito in cui si colloca questo intaglio e i motivi per i quali è straordinario.

Se le sculture degli artisti contemporanei – e in particolare di Canova e di Thorvaldsen – erano spesso riprodotte fedelmente dagli incisori,⁶⁴ minor impatto e fortuna incontrarono nella glittica i dipinti, anche per la difficoltà di incidere opere complesse, con colori e dettagli. Testimonianze significative sono costituite dalle pitture scoperte nella zona vesuviana (delle quali gli incisori privilegiano composizioni semplici) (Tassinari 2015) e da Giovanni Beltrami che raffigurò quadri con numerosi personaggi, in intagli ammirati e lodatissimi. Beltrami vanta una copiosissima produzione, un ricco repertorio – soggetti mitologici e religiosi, opere del Canova, ritratti –, prestigiosi e potenti committenti, tra i quali i Napoleonidi e lo straordinario e discusso collezionista lombardo, conte Giovanni Battista Sommariva (1760-1826). Per la pregiata dattiloteca del Sommariva⁶⁵ Beltrami riprodusse appunto con grande bravura numerosi quadri della collezione del suo mecenate, dal 1815 al 1825. Sembra probabile che, a Cremona, egli utilizzasse come modello non direttamente i dipinti originali, ma gli smalti del Sommariva che li raffiguravano.

Merita soffermarsi sulla pietra utilizzata: il cristallo di rocca o quarzo ialino. Varietà incolore del quarzo, assai dura, di solito perfettamente trasparente, aveva un pregio e un valore commerciale elevatissimi in età romana, quando ampiamente si estraeva lungo l'arco alpino (cfr. solo Galletti 2006, 72-5). Importanti criteri di valutazione del cristallo di rocca sono la trasparenza e la mancanza di inclusioni; il suo pregio – è degno del rango imperiale – viene di molto accresciuto dalla fragilità: rotto, è pressoché irreparabile.

Ed a ragione è stato osservato che le pietre traslucide o trasparenti utilizzate dal Beltrami, come il topazio e appunto il cristallo di rocca (vi è spesso interscambiabilità tra i due termini nei testi del periodo), consentivano di ammirare l'intaglio in trasparenza e di rendere più incisiva la figurazione (Pirzio Biroli Stefanelli 1997, 125-6).

Non sono certo molti gli incisori del periodo che utilizzano il cristallo di rocca. Per limitarsi agli italiani e alla committenza della sfera napoleonica, consideriamo solo due casi. Si tratta delle opere del famoso Antonio Berini (Roma, 1770-Milano,

⁶³ I cinque dipinti, tutti di grandi dimensioni (mediamente 2,6 × 2,2 m) sono conservati presso: Musée National du Château de Malmaison; Castello di Charlottenburg, Berlino; Museo Nazionale della Reggia di Versailles (due versioni); Österreichische Galerie Belvedere, Vienna; nella collezione del Louvre di Abu Dhabi.

⁶⁴ Sull'argomento, da ultimo, Pirzio Biroli Stefanelli 2012; Tassinari 2019b, 156.

⁶⁵ Pirzio Biroli Stefanelli 1995, 1997, 2004b; Tassinari 2006 (bibliografia essenziale).

1861),⁶⁶ come il cammeo disperso con una testa di Caracalla, antica (?), di marmo, della collezione Sommariva, che tanto affascinò Ludwig Schorn (Tassinari 2006, 33): in cristallo di rocca, come è indicato nel catalogo (1839) dell'asta della dattilioteca Sommariva,⁶⁷ o in topazio orientale; o l'intaglio in cristallo di rocca con Venere marina, di cui si esaltano le qualità con una montatura in una raffinata spilla d'oro e smalto dei Castellani.⁶⁸

Quanto agli intagli in cristallo di rocca del Beltrami, della dattilioteca Sommariva ricordiamo la riproduzione dei dipinti *La lettura del VI libro dell'Eneide* di Jean-Baptiste Wicar (data del quadro: 1820),⁶⁹ *L'atelier di Girodet* di François Louis Dejuinne (data del quadro: 1822) (Paillet 1839, 48, nr. 207), *Giulietta e Romeo* (dalle dimensioni notevoli: cm 12,5 × 9) di Francesco Hayez (data del quadro: 1823) (Pirzio Biroli Stefanelli 2009a).⁷⁰

È noto che Napoleone, affascinato dalle gemme, ritenute anche splendide immagini di potere, emulo del fasto della Roma imperiale, impegnò incisori e gioiellieri, che realizzavano oggetti e *parures*, sontuosi ed eleganti, caratterizzati da una profusione di pietre preziose. Considerandosi successore di Alessandro Magno, di Augusto, di Carlo Magno, Napoleone si faceva effigiare spesso come un imperatore romano, drappeggiato all'antica e laureato (si rimanda solo a Scarsbrick 2011, 226-33).

Altrettanto è noto che gli incisori rispondono anche (ma non solo e sempre) a richieste del mercato, determinate dal gusto e dalla moda, e propongono temi che soddisfano la committenza.

Come su specificato, in linea generale non abbiamo molti dati sui committenti/acquirenti di pietre incise: lacuna che spesso impedisce di comprendere i motivi più profondi nel preferire un soggetto. Ma in questo caso sono chiare le ragioni della scelta del dipinto che ritraendo Napoleone come un eroico condottiero, ne celebra la grandezza e ne immortalava la figura. Un tale archetipo del ritratto di propaganda, carico di significati, di valenze simboliche, una pietra miliare dell'iconografia napoleonica, non ha senso al di fuori del culto dell'immagine

di Napoleone, vivente. Si può bene affermare che l'artista ha intrapreso un lavoro di questa importanza, su un materiale pregiato e raro, sicuramente non per un semplice privato, bensì per un personaggio illustre, di rango elevato o comunque in grado di sostenere la spesa, legato a Napoleone. Le dimensioni notevoli e l'alta qualità della pietra rendono plausibile l'eventualità che l'intaglio sia stato eseguito per lo stesso Napoleone, assecondandone assai bene la concezione trionfalistica.

Non potendo ovviamente utilizzare direttamente il dipinto di David, Pozzi aveva a disposizione le numerose riproduzioni, determinate dalla fortuna goduta dal quadro e soprattutto, quale modello facilmente 'copiabile', le incisioni.

Per cercare di ricostruire il contesto in cui si situa il possibile modello è necessario soffermarsi brevemente sull'attività di un artista famoso, apprezzato e ricercato da tutti i governanti che si succedettero in quel periodo in Toscana: Raffaello (o Raffaele) Morghen (Portici, 19 giugno 1758-Firenze, 8 aprile 1833).⁷¹ Figlio dell'incisore toscano Filippo trasferitosi a Napoli, uno dei principali artisti impegnati nella redazione delle stampe delle *Antichità di Ercolano*, Raffaello studiò disegno, l'arte dell'intaglio, che perfezionò a Roma da Giovanni Volpato, di cui sposò la figlia. Nella sua vasta attività riprodusse serie di vedute, soggetti religiosi, storici, mitologici, ritratti di regnanti, di alcuni grandi letterati italiani per le edizioni delle loro opere, e soprattutto dipinti (alcuni da contare tra i suoi capolavori), di Raffaello, di Leonardo (*Cenacolo*), di Antoon van Dyck (*Ritratto equestre di Francisco de Moncada*), di Angelica Kauffmann.

Chiamato a Firenze nel 1793, con il fine di aprire una scuola di intaglio, nominato (dal 1803) maestro d'incisione presso l'Accademia di Belle Arti, dove formò un nutrito gruppo di allievi (uno di essi, Niccolò Palmerini stese una biografia-celebrazione del mito del maestro, vivente), Morghen ricevette alte onorificenze durante l'impero napoleonico. Emblematico della stima dell'arte di Morghen la commissione da parte di Napoleone (1807) dell'incisione del suo ritratto, da François Gérard, e l'invito a Parigi per eseguire l'incisione proprio del dipinto di

⁶⁶ Sul Berini, da ultimo Tassinari 2017, 20; 2018a, 80-2; 2018b, 191, dove riferimenti bibliografici precedenti.

⁶⁷ Paillet 1839, 48, nr. 202. Commento in Tassinari 2006, 33.

⁶⁸ A Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia (Pirzio Biroli Stefanelli 2004a, 111-12, fig. 4-18 = Pirzio Biroli Stefanelli 2005, 92, fig. 4-18, 99). Incisi dal Berini sarebbero altri due intagli in cristallo di rocca, di grandi dimensioni, del Sommariva, di cui uno con Andromeda (Paillet 1839, 48, nr. 209. Per le relative osservazioni, Tassinari 2006, 33-4).

⁶⁹ Pirzio Biroli Stefanelli 2004b, 10-11 = Pirzio Biroli Stefanelli 2009a.

⁷⁰ Non incisi per il Conte, *L'Olimpo* dal dipinto di Andrea Appiani (data del quadro: 1823), che costò tre anni di lavoro (*Raccolta* 1993, nr. 40) e un ritratto di una signora con due bambini (Pirzio Biroli Stefanelli 1997, 126-7, fig. 6).

⁷¹ Palmerini 1824; Halsey 1885; Crespi 2010; Toscano 2012; Mariano 2016; Sartoni 2017, 229-46 (bibliografia essenziale).

David di *Napoleone al San Bernardo*.⁷² Si trattava di un onore e di una eccezionale occasione per l'artista di promuovere la sua carriera. Dunque Morghen si recò a Parigi nel marzo del 1812; in giugno ritornò a Firenze per richiedere un periodo di congedo dal suo impiego, per il tempo necessario all'incarico; ottenutolo, il 9 settembre ripartì per Parigi, dove rimase fino all'aprile del 1813. L'artista propose di fondare una scuola d'incisione a Parigi. Dopo lunghe e estenuanti discussioni e differenti prospettive tra Morghen e Dominique-Vivant Denon, direttore del Musée Napoléon, il progetto fallì, anche per il prezzo esoso preteso dall'artista.

Per quanto riguarda l'incisione dal dipinto di David, secondo il contratto (4 agosto 1812) Morghen per la sua esecuzione avrebbe avuto a disposizione l'originale; al giudizio di Vivant Denon, incaricato di seguire i lavori, avrebbe sottomesso disegno e prove, i rami, perché fossero di buona qualità. Morghen avrebbe realizzato tre prove: due per sé stesso, per valutare lo stato dell'opera, per cambiamenti, correzioni, ritocchi, e la terza a disposizione della Calcografia.

Il biografo Palmerini scrive:

Ma nel mese di aprile dell'anno 1813, sebbene non lo avesse ancora compito, se ne ritornò a Firenze, ove dato termine alla preparazione ad acquaforte ne furono impressi pochissimi esemplari [...]. Cambiate però le cose di Francia, questo rame non poté vedere il suo termine, perché da quel Governo richiesto, e dal Morghen colà inviato, non se ne seppe più nuova. (Palmerini 1824, 87-8)

Dunque, durante il soggiorno a Parigi, Morghen raggiunse solo il primo stato dell'incisione, senza mai ultimare il lavoro, a causa della caduta di Napoleone. Egli stampò tre impressioni di questa tavola, non nella calcografia di Parigi, come da contratto, ma a Firenze. Queste prove sono utilissime per capire il talento e l'abilità di Morghen in un lavoro complicato. Ne sono conservate due, molto probabilmente appartenenti all'artista: a Firenze, al Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, e al British Museum.

Secondo Camilla Murgia (Murgia 2011, 21-2) la terza impressione per la Calcografia parigina

sembra persa, mentre Frederic Robert Halsey asserisce che fu mandata a Parigi dove venne finita ed era in possesso e in uso della calcografia del Louvre, quando egli scriveva (1885) (Halsey 1885, 118, nr. 130).

Comunque sia, Morghen lasciò incompiuto il suo lavoro; la stampa finale non fu mai eseguita.

Va ricordata una ben meno nota traduzione grafica di *Napoleone al San Bernardo* di David affrontata sotto la direzione del famoso Giuseppe Longhi (Monza, 1766-Milano, 1831), titolare della cattedra di incisione all'Accademia di Brera, da Antonio Gibert, tra i primi allievi del maestro. Questa opera, destinata al progettato Foro di Milano, fu inviata al Broletto nel 1803. Però solo nel 1829 fu pubblicata la stampa: essa rispetta l'imponenza dell'originale, ma mostra ineguale valore nelle sue parti (Crespi 2010, 34).

Sarebbe stato perfetto poter concludere che Pozzi avrebbe eseguito il suo intaglio avendo 'sotto mano', a Firenze, l'incisione di Morghen, del quale è noto anche l'intenso operato con il Santarelli (Casarosa Guadagni 1981, 21, 60, nrr. 42a-b e *passim*). Ma il lavoro di Morghen non è finito, mentre l'intaglio lo è completamente: pertanto, rimangono irrisolti alcuni interrogativi.

Però la traduzione grafica di Morghen potrebbe fornire qualche indicazione relativa alla datazione dell'intaglio. Il 1809 costituisce il *terminus ante quem non*, perché Pozzi non può incidere prima di aver appreso l'arte dal Santarelli. Tenendo conto delle vicende biografiche del nostro, dell'ammirazione per il dipinto di David, del declino dell'astro di Napoleone, e forse anche dell'eco suscitata dall'incarico e dall'incisione di Morghen, sembra ragionevole ricollegare l'esecuzione ai primi anni del Pozzi incisore e certo non oltre il 1815.

Cambiati radicalmente i tempi, l'intaglio può esser rimasto nascosto perché troppo 'compromettente'?

Esso non solo costituisce un apporto significativo al repertorio figurativo glittico, ma si stacca dalle altre gemme del Pozzi e anche dalle sue cere. L'incisore con prodigiosa bravura ha superato le difficoltà di raffigurare, fedelmente e con grande accuratezza, un soggetto davvero complesso, non trascurando i più minuti dettagli. Senza dubbio l'intaglio si può definire un vero capolavoro.

⁷² Per l'esame esauriente delle stampe di Morghen, del contratto, delle turbolente negoziazioni, del complesso dibattito riguardo alla proposta di una scuola di incisione a Parigi, si rimanda a Murgia 2011.

6.2 Francesco IV d'Austria-Este e sua moglie Maria Beatrice Vittoria di Savoia

Vanno analizzati insieme i due cammei che ritraggono Francesco IV e sua moglie Maria Beatrice Vittoria, sebbene abbiano avuto una sorte ben diversa di preservazione sino a noi.

Francesco IV è effigiato con il busto di profilo, verso sinistra, con naso e mento pronunciati, labbra carnose, basette, frangia e lunghi capelli dalle ciocche scomposte; indossa l'uniforme ad alto bavero sulla quale sono appuntate due decorazioni di Ordini cavallereschi. Sull'orlo sinistro, l'iscrizione FRAN. IV; sul taglio del busto POZZI F. [fig. 3]. Conservato nella collezione Sommerville a Filadelfia (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology),⁷³ è stato edito anche da Cornelius Clarkson Vermeule, ma senza illustrazione, come cammeo in calcedonio con il ritratto di Francesco IV (Vermeule 1956, nr. 637).

Il colto e appassionato dilettante americano Maxwell Sommerville (1829-1904) donò al Museo la sua cospicua collezione, più di 3.300 gemme, la maggior parte non antiche, comprate durante i suoi numerosi viaggi in Europa, nel nord Africa, in Oriente (vd., da ultimo, Berges 2011, 110-16); non è noto quando e in quali circostanze Sommerville ha acquistato la raccolta Biehler, di Vienna, ma sicuramente dopo la morte del suo possessore. Tobias Biehler (1810-1890) formò la sua collezione di gemme durante i viaggi in Europa - nel 1830 era in Italia, attratto soprattutto dalle dattiloteche di Firenze, Roma e Napoli - a Londra, Parigi, Amsterdam; a Vienna, nelle aste, con l'aiuto del suo amico Luigi Pichler: collezione via via incrementata fino a più di 1000 esempi, con un ampio *range*, da età antica ad età moderna (predominano gli incisori italiani), visitata ed ammirata.⁷⁴ Al suo attivo entusiasmo non sempre corrispose un criterio scientifico nel comprare gemme spacciate per antiche, così da attirarsi le critiche di un colosso della glittica come Adolf Furtwängler. Lo stesso Biehler catalogò la sua collezione, in una serie di pubblicazioni (1856, 1861, 1866, 1871, 1877) e in un ampio saggio storico sulla glittica, per i profani interessati, dove profuse tutta la sua dottrina su questo mondo: *Über Gemmenkunde* (1860).

Dunque Biehler identifica il suo cammeo come il re Francesco IV di Napoli inciso da Pozzi, senza

riconoscere l'autore.⁷⁵ E infatti non fa alcun cenno a Pozzi nella sua ampia panoramica sugli incisori nella *Über Gemmenkunde*. Tutto ciò è tanto più singolare in quanto Biehler non è uno sprovveduto e possiede un'opera di un 'ignoto'.

Purtroppo non abbiamo nessuna notizia delle vicende del cammeo con il ritratto di Maria Beatrice Vittoria. È raffigurata con il busto di profilo, verso sinistra, labbra appena aperte, riccioli che ricadono ai lati del volto e sulla nuca, mentre due file di perle impreziosiscono il resto dei capelli raccolto con complicate volute sopra la testa; particolare dell'abito il colletto arricciato, 'ad increspo'. Sul lato destro, l'iscrizione M. BEAT. VIT; sul taglio del busto POZZI. F [fig. 2a-e].

Francesco (Francesco Giuseppe Ambrogio) IV d'Austria-Este (Milano, 6 ottobre 1779-Modena, 21 gennaio 1846), Duca di Modena, Reggio e Mirandola, era il terzogenito e primo maschio dei figli dell'Arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo (1754-1806), governatore della Lombardia, e di Maria Beatrice Ricciarda (1750-1829), ultima discendente di casa d'Este e dei Cybo Malaspina, e dunque erede del Ducato di Massa, il Principato di Carrara e i feudi imperiali della Lunigiana.⁷⁶

Gli sconvolgimenti di fine secolo spezzarono il lungo periodo di pace e di sviluppo milanese / lombardo, e costrinsero la famiglia d'Asburgo-Este ad abbandonare Milano e rifugiarsi alla corte di Vienna. Maria Teresa, sorella di Francesco IV, aveva sposato Vittorio Emanuele I di Savoia, al quale era rimasta, negli ultimi anni dell'Impero napoleonico, la Sardegna; e nel 1806 la famiglia e la corte sabauda si trasferirono a Cagliari.

Dopo i viaggi nell'Europa non 'napoleonizzata', con il compito, assegnato dal regno britannico, di agente reclutatore di un 'esercito di liberazione' antinapoleonico, Francesco raggiungeva Cagliari il 30 maggio 1811. Rimase nell'isola due anni, partecipando alla vita della piccola corte, 'esplorando' la regione, annotando e stilando la sua *Descrizione della Sardegna*.⁷⁷ Durante il soggiorno sardo il Papa concesse a Francesco la necessaria dispensa di sposarsi con la Principessa Maria Beatrice Vittoria di Savoia (Torino, 6 dicembre 1792-Castello del Cataio, 15 settembre 1840), figlia primogenita

⁷³ Inv. 29-128-2522. Berges 2011, 296-7, nr. 253, fig. 394.

⁷⁴ Wieseler 1882; Bernhard-Walcher 1996, 180-1; Berges 2011, 116-20.

⁷⁵ Ad esempio, Biehler 1866, 51, nr. 35; Biehler 1871, 77, nr. 705.

⁷⁶ Su Francesco IV e il suo governo si rimanda a Galvani 1846-1854; 1850; Amorth 1967, 293-369; Marini 1979; Amorth 1990; Boccolari 1990; Romanello 1997; Spaggiari, Trenti 2001, *ad indicem*; Tocci 2007, 17-22. Si veda inoltre Crespellani 1893, 53-74; Boccolari 1987, 253-6.

⁷⁷ Per l'esame della documentazione, così importante per la storia sarda, Cau 2014.

dei Savoia, e quindi sua nipote. Le nozze si prefiggevano anche ovviamente più ampie mire dinastiche: i Savoia non seguivano la legge salica e perciò Maria Beatrice poteva aspirare al trono di Sardegna. Il matrimonio venne celebrato nella Cattedrale di Cagliari il 20 giugno 1812; i festeggiamenti durarono molti giorni.

Partiti da Cagliari il 15 luglio 1813, nello stesso giorno un anno dopo il nuovo Duca e la consorte entravano a Modena accolti con sincero entusiasmo da parte sia della classe dirigente prerivoluzionaria sia del popolo sfinito dal lungo periodo bellico.

Non è certo questa la sede per delineare a tutto tondo la figura di Francesco d'Austria-Este: i giudizi oscillano tra il tono agiografico con cui Cesare Galvani, sacerdote, storiografo e biografo ufficiale, lo osanna, approfondendo solo lodi, e una certa *damnatio memoriae* post-risorgimentale, che ne ha fatto l'incarnazione del Principe reazionario di quell'età, coperto d'infamia per le tragiche vicende dei moti del 1831, di cui Ciriaco De Menotti è il protagonista più tristemente noto.

Guidato dal concetto della sacralità della sovranità assoluta, Francesco agiva convinto della missione quasi mistica di un sovrano, per la pace dello Stato e il bene dei sudditi, Principe-padre imperturbabile, che persino attingeva al suo patrimonio personale per far fronte ai momenti di crisi. Nell'alveo di una cosciente restaurazione il Duca ripristinò vecchi privilegi feudali, riaprì chiese e monasteri, esercitò un diffidente controllo per impedire ogni disordine; in tale clima ideologico è ovvia una dura repressione.

I Duchi non trascurarono nulla in nome della promozione culturale; e il rinnovamento edilizio e le grandiose opere pubbliche corrispondono all'intenzione dei sovrani di utilizzare le attività in campo artistico anche come *instrumentum regni* (si veda l'analisi critica di Pinto 1982, 991-4).

Quanto a Maria Beatrice Vittoria,⁷⁸ rimane un poco in ombra a causa del marito dominante: è stato giustamente rilevato che disponiamo di poche testimonianze per poterne valutare appieno la figura (Rivi 2007, 45). Ne si decantano la grazia, le

virtù religiose (fervente cristiana dedita alla preghiera e alla beneficenza), spirituali e morali. Attenta alla letteratura e alle arti, la Duchessa le coltivava personalmente: dipingeva e componeva poesie, drammi teatrali, libretti per l'opera lirica. Non va dimenticato che per i Giacobiti britannici ella aveva ereditato dal padre i diritti alla corona inglese, e quindi era la legittima regina di Scozia e Inghilterra, diritti che furono poi trasmessi a suo figlio, l'Arciduca Francesco V.

Si rimanda ad altro studio l'analisi delle vicende biografiche, delle idee e dell'atteggiamento di Francesco e di Maria Beatrice nei confronti dell'arte, e in particolare delle gemme, nonché il quadro della loro collezione glittica (Tassinari c.s.a); non è comunque agevole definire la situazione della glittica estense, in cui inserire i nostri cammei.

Per la stretta relazione con le gemme, va richiamata la passione numismatica di Francesco, che contribuì in modo determinante all'incremento del Medagliere Estense, uno tra i più antichi italiani, già a Ferrara e poi trasferito a Modena. Assidua è l'attività dell'Arciduca insieme ai suoi fratelli Carlo e Massimiliano (che unì le sue monete a quelle di Francesco)⁷⁹ nel ricercare monete. Acquisti, doni, rinvenimenti arricchiscono il Medagliere Estense, diretto dall'illustre numismatico modenese Celestino Cavedoni: nel 1827 le monete erano 24531, nel 1846, 35307. Va sottolineata anche la componente ideologica: «studiare le monete antiche rafforza il senso di appartenenza alla famiglia imperiale, mentre le nuove idee [...] mettono in discussione il diritto a regnare per nascita» (Poggi 1999, 56).

Senza sfiorare l'argomento della ricchezza e della qualità della raccolta glittica Estense, conosciuta per il periodo in esame in modo non adeguato, ricordiamo solo che subì vendite, doni, scambi, passaggi di proprietà, dispersioni, saccheggi da parte dei commissari napoleonici; l'inventario del 1751 della raccolta ducale nella residenza modenese riporta 2663 esemplari; assomma a 2442 gemme, antiche e moderne, nel 1846 (Cavedoni 1846, 259). Né è ancora del tutto precisabile l'apporto

⁷⁸ *Memorie* 1841; Galvani 1846-1854, *passim*; Galvani 1850; Crespellani 1893, 75-7; Rivi 2007, 45-8; Bianchini Braglia 2004. Inoltre si veda la bibliografia citata a nota 76.

⁷⁹ Per un'analisi, Cavedoni 1846, 248-58; Poggi 1999.

al patrimonio glittico determinato dal lascito del Marchese Tommaso Obizzi (1750-1803)⁸⁰ che, per limitarsi alle gemme, nell'inventario dei beni alla morte annovera anelli e pietre dure lisce e incise, antiche e non: un insieme glittico inferiore a quanto ci si aspetterebbe, considerata l'entità delle raccolte; evidentemente varie gemme (un fenomeno consueto per questi oggetti piccoli e preziosi) sono 'sparite', hanno preso differenti vie.

Comunque sia, le 524 gemme di recente edite, conservate alla Galleria Museo e Medagliere Estense di Modena, presentano una notevole varietà di soggetti, spesso appartenenti alla glittica di età imperiale corrente, standardizzata; non mancano anche gemme magiche, cristiane e non antiche.⁸¹

Analogamente vasto è il repertorio iconografico della raccolta di quasi 1400 calchi di originali antichi e non antichi, sia di qualità sia scadenti, custodita presso la Biblioteca Estense Universitaria di Modena (Tassinari c.s.a). Vari calchi trovano riscontro con intagli al Kunsthistorisches Museum di Vienna, altri con esemplari della collezione degli Este.

Nel senso di gioielli o gemme o entrambi va intesa l'asserzione di Galvani a proposito del Congresso a Verona (1822), adunanza di regnanti, ministri e relative famiglie. Francesco IV a Verona con la famiglia non volle esser secondo a nessuno fra i minori monarchi nello splendore della sua corte privata. Galvani ricorda sempre con piacere

di aver udito più d'un estero a ripetere che Maria Beatrice brillava altrettanto fra l'altre per la copia delle peregrine sue gemme, come per le naturali grazie di sue dignitose maniere [...] (Galvani 1846-1854, 3: 120)

E ancora sul nr. 99 di *La Voce della Verità* – il giornale sorto con lo scopo di annientare i liberali; lo stesso Duca vi scriveva spesso – pubblicata dall'agosto 1831 al giugno 1841, diretta dal Galvani, Maria Beatrice pubblicamente dichiarava, in relazione alla temuta morte del marito:

Una Moglie, che se non ha forza in armi ed in braccia, ne ha in oro e gemme quanto basta

per contribuire anch'essa allo scopo [...] (Galvani 1850, 56)

Sembra non trattarsi di mere affermazioni retoriche.

Un'altra significativa testimonianza viene da una missiva (20 aprile 1836) al pittore Adeodato Malatesta che da Venezia chiedeva informazioni per la rappresentazione dei gioielli di Maria Beatrice Vittoria in un suo ritratto: la Duchessa è riccamente fornita di collane di qualità eccellente, con perle magnifiche e grosse e pietre preziose.⁸²

Come si collocano i due cammei di Pozzi nella vasta *imagerie* relativa ai regnanti Estensi?

All'eloquenza del ritratto si affida non solo la raffigurazione delle sembianze del "principe", ma anche l'espressione dell'idea stessa del suo potere: il ritratto del sovrano, della sua consorte [...] divulgano infatti una rappresentazione della dinastia che è messaggio ideologico, politico, affettivo di non scarso rilievo nel clima della Restaurazione modenese. (Martinelli Braglia 2011, 89)

Ciò premesso, richiamiamo alcuni aspetti essenziali, inerenti al nostro scopo, seguendo le linee di lettura e analisi di una serie di ritratti della coppia ducale (Martinelli Braglia 2011).

A seconda delle destinazioni possono mutare i codici figurativi e le modalità di rappresentazione: effigi ufficiali dei regnanti da esporre negli uffici pubblici, auliche invenzioni celebrative, che esibiscono una regalità solenne, moduli ritrattistici 'da parata' propri dell'*ancien régime*, a cominciare dall'abbigliamento, come il manto d'ermellino, la corona, lo scettro in mano.

Si intende rappresentare non tanto l'individuo, quanto esprimere e ribadire le linee programmatiche del potere austro-estense. E nel caso di Maria Beatrice al concetto della maestà, declinato al femminile, vengono accostati i riferimenti alle sue virtù morali e spirituali, alla sua pietà.

Si possono individuare i modelli da cui Pozzi prende, i riferimenti diretti, tra le superbe opere dei più qualificati autori o tra quelle di mediocre

⁸⁰ Sono note le travagliate vicissitudini della straordinaria, traboccante, enciclopedica collezione, creata da Tommaso. Estinguendosi con lui il casato, egli nominò erede il Duca di Modena Ercole III, l'ultimo degli Estensi, che morì nello stesso 1803. Passata l'eredità all'Arciduca Carlo Ambrogio, fratello di Francesco IV, e morto anche questi, Maria Beatrice Ricciarda lasciò i beni ai figli, che si accordarono, in cambio di un equivalente in denaro, per cedere al primogenito Francesco l'eredità, tra cui appunto il Cataio. Ma, non vincolate le raccolte alla loro naturale sede, esse finirono distribuite (e anche disperse) tra Modena (Galleria Estense), Vienna (Kunsthistorisches Museum), Venezia, Praga (Galleria nazionale) e il vicino castello di Konopiště. Per uno studio dei vari aspetti (e problemi) delle collezioni e del Museo di Tommaso Obizzi, del Marchese, del suo rapporto con gli Estensi, del Cataio, residenza privilegiata, si veda Fantelli, Fantelli 1982; Fantelli 1988; Corradini 2007; Tormen 2010; per la storia della nobile famiglia degli Obizzi, Tormen 2013.

⁸¹ Corti, Giordani, Tarpini 2010; Cecchi 2010. Per uno sguardo panoramico, si veda Giordani 2010.

⁸² Si veda la trascrizione del passo in Martinelli Braglia 2011, 92.

fattura di anonimi pittori, destinate a magniloquenti apparati scenici oppure a locali più domestici e intimi, come uno studio, un salotto?

Lo consente l'ampia galleria iconografica, conservata alla Biblioteca Estense Universitaria, a Modena: si tratta di un caso davvero fortunato [figg. 10-14].

Sulla prima coppia di incisioni figura il busto di Francesco IV, di profilo verso sinistra, lunghe basette, i capelli portati sul davanti, diritti, lisci, appena mossi, con una ciocca sull'orecchio, con naso e labbra pronunciati, un accenno di doppio mento; sull'uniforme ad alto bavero vengono ostentate tre decorazioni di Ordini cavallereschi, tratteggiate in maniera molto accurata e raffinata. Nella prima all'interno è scritto: I (in alto) MT (sotto) A in fondo; nella seconda è raffigurata l'aquila bicipite; nella terza in basso, entro una serie di gigli, la scritta «al merito»; sulla bordura dell'uniforme pende la prestigiosa onorificenza del Toson d'Oro. In basso, vicino alla spalla: «And^a. Bernieri dis. e incise in Correggio 1825»⁸³ [fig. 15].

Nel suo *pendant* Maria Beatrice è rivolta verso destra, fra i tre quarti e il profilo, con l'alta e complessa acconciatura a boccoli trattenuti ai lati del viso da un prezioso diadema, come un gioiello orna la sommità del capo; il vestito a vita alta di stile Impero, con maniche a sbuffo termina con un colletto arricciato; in basso: «And^a. Bernieri dis. e incise in Correggio»⁸⁴ [fig. 16].

Non si può che pienamente condividere il commento di Martinelli Braglia:

Pur in un linguaggio di non eccelsa qualità, l'effigie femminile [...] propone un'immagine della sovrana dal timbro particolare, mite e umanissimo, quasi estraneo alle formule celebrative. Gli elementi di storia del costume [...] portano a datare l'incisione ai primi anni della Restaurazione. (Martinelli Braglia 2011, 96)

Firma disegno e incisione Andrea Bernieri (Correggio, Reggio Emilia, 1792-Spagna?, post 1849), disegnatore, abile incisore a bulino e a punti, lito-

grafo, calcografo, editore, della cui vita si sa ben poco.⁸⁵ L'attività del Bernieri risulta multiforme e intensa; talvolta è autore del disegno e dell'incisione, talaltra solo dell'incisione; nella 'Società' di cui forse fu direttore e finanziatore, collabora all'incisione delle lastre; è anche calcografo editore. Come «L'Editore Andrea Bernieri D.D.D.» è segnata la dedica a personalità di Correggio e Reggio Emilia di parecchi bei ritratti di musicisti e artisti lirici. La produzione del Bernieri è vasta e annovera opere pregevoli: soggetti sacri; ritratti; vedute di Milano, di Verona; illustrazioni di un'opera sui costumi antichi e moderni; il piano della battaglia di Borodino e della Moscovia; le tavole di un'opera sugli apparati per le nozze di Francesco V (1842). In particolare come Società Sasso, Bernardoni e Bernieri furono incisi numerosi ritratti di illustri italiani, sia a Correggio, sia a Firenze (1826-27).

Bernieri incise altri quattro ritratti di Francesco IV, grandi, equestri; e della coppia ne disegnò e incise due più piccoli dei già esaminati, a puntasecca e bulino, stampati a Modena, presso Geminiano Vincenzi (Davoli 1961, 14, nrr. 13-14, senza illustrazione), in uno dei quali è stato aggiunto: «Francesco IV. / Principe Reale d'Ungheria e Boemia, / Arciduca d'Austria, Duca di Modena, / Reggio, Mirandola &c. &c.» (Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Iconografia Estense nr. 60) [fig. 17].

Pressoché identica all'incisione di Bernieri con il busto di Francesco IV è un'altra incisione, di grande raffinatezza di tratto; sotto il busto è scritto: «Francesco IV / Principe Reale d'Ungheria e Boemia / Arciduca d'Austria / Duca / di Modena Reggio Mirandola &c. &c.». Accompagnato dalla specificazione degli autori: «Boucheron delin./ Ant. Dalco' sculp. / Parmae»⁸⁶ [fig. 18].

Invece leggermente diversa è l'acquaforte compagna, che presenta delle varianti, ad esempio nello sguardo, nei capelli meno folti che scendono dietro la nuca, e soprattutto nel fatto che l'effigiata è rivolta verso sinistra. Sotto il busto è scritto: «Maria Beatrice Vittoria / Principessa di Savoia / Arciduchessa d'Austria / Duchessa / di Modena Reggio Mirandola &c. &c.». E la precisazione: «Ang.

⁸³ Tra i vari esemplari conservati: Amorth 1961, 142; Davoli 1961, 14, nr. 11 (senza illustrazione); Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Modena, Biblioteca Estense Universitaria (Iconografia Estense nr. 49); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 56.41).

⁸⁴ Tra i vari esemplari conservati: Davoli 1961, 14, nr. 12, fig. 33; Rivi 2001, 223-4, fig. 17; Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Modena, Biblioteca Estense Universitaria (Iconografia Estense nr. 48); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (RI 19950).

⁸⁵ Studiò all'Accademia di Belle Arti di Modena sotto la guida dell'incisore Antonio Gajani, visse quasi sempre a Correggio, ma sarebbe morto in Spagna in volontario esilio; probabilmente la bufera del 1848 gli avrebbe procurato noie e dolori, in quanto fedele del Duca Francesco V. La più ampia ricostruzione della sua attività e delle sue opere è in Davoli 1961, XIV, 11-16. Si veda inoltre Davoli 1983, 36-9; Davoli 1985, 202-15; Partsch 1994; Davoli 1995, 1: 313-20, nrr. 3329-3382.

⁸⁶ Tra i vari esemplari conservati: Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 77-46); Londra, British Museum (Department Prints & Drawings; inv. 1917,1208.3593).



Figura 10 Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

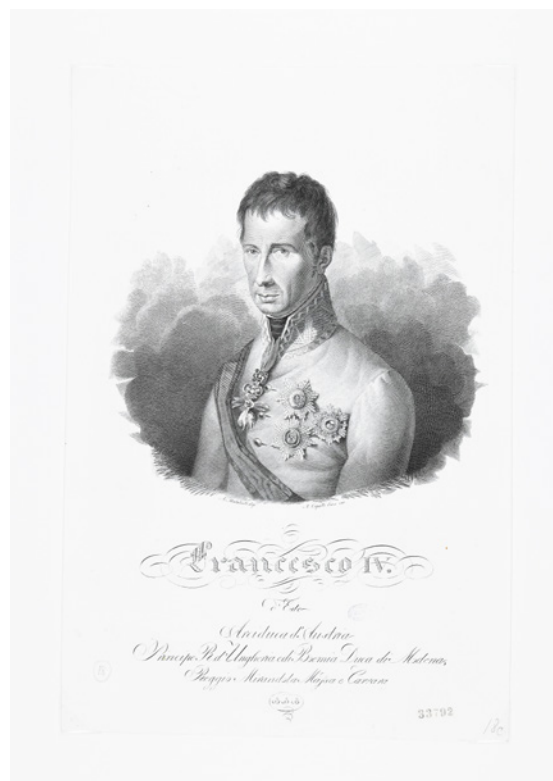


Figura 11 Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 12 Busto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 13 Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo

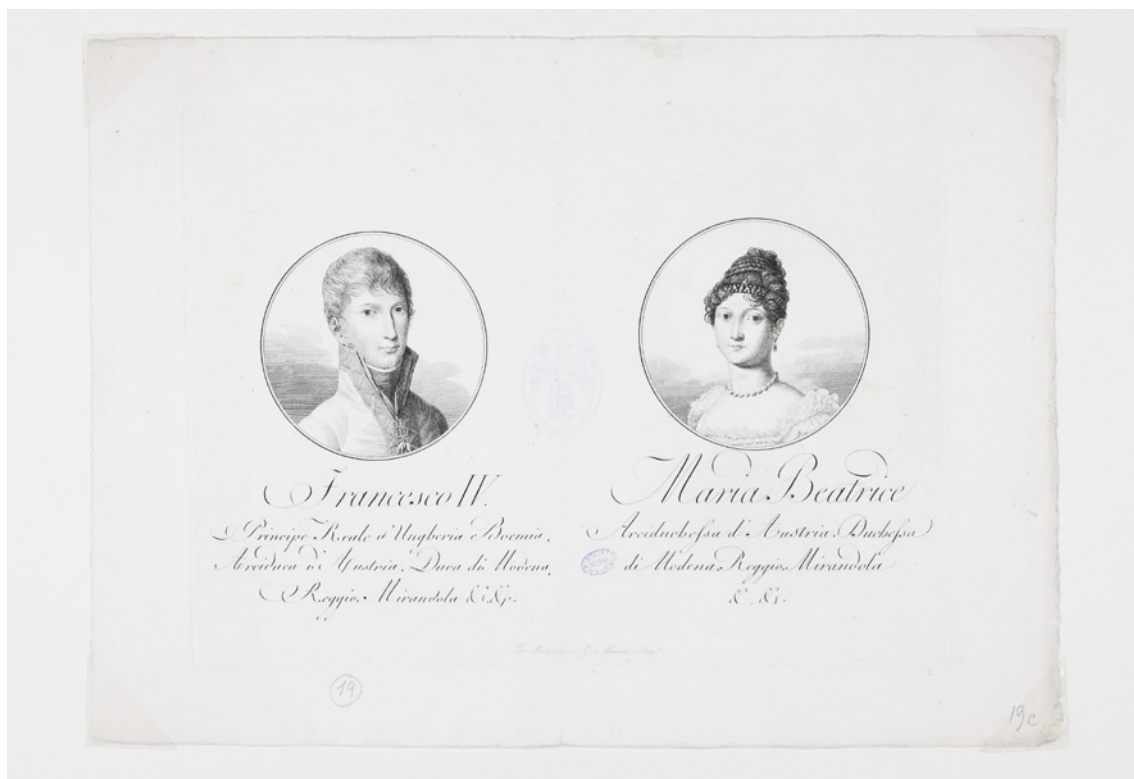


Figura 14 Francesco IV d'Austria-Este e Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 15 Andrea Bernieri, Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 16 Andrea Bernieri, Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 17 Andrea Bernieri, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Incisione. Modena, Biblioteca Estense Universitaria. © Biblioteca Estense Universitaria. Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 18 Angelo Boucheron, Antonio Dalcò, *Ritratto di Francesco IV d'Austria-Este*. Incisione. Londra, British Museum. © Trustees of the British Museum, London. Foto cortesia The British Museum



Figura 19 Angelo Boucheron, Antonio Dalcò, *Ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia*. Incisione. Londra, British Museum. © Trustees of the British Museum, London. Foto cortesia The British Museum

Boucheron disegnò / Ant. Dalco' incise in Parma nello Studio Isac e Toschi»⁸⁷ [fig. 19].

Angelo Boucheron (Torino, intorno al 1776 o al 1780-17 febbraio 1859)⁸⁸ studiò scultura e incisione; architetto civile all'università di Torino (1796), professore di disegno alla scuola dei Cappuccini di Torino (1811), all'Accademia militare (1816), disegnatore della Regia Galleria (1823), professore all'Accademia Albertina (1832-39), realizzava piccoli busti, disegni dall'antico, copie di opere d'arte. In particolare è noto come disegnatore e bulinatore all'acquaforte, per i numerosi e pregevoli ritratti di personaggi illustri a lui contemporanei (Napoleone, Vittorio Emanuele I, Canova, Isabella Colbran, Pio VII ecc.).

Quanto a Antonio Dalcò (Madregolo di Collecchio (Parma) 1802-Parma 1888),⁸⁹ studiò all'Accademia delle Belle Arti di Parma disegno e incisione, si specializzò nella seconda arte sotto la guida di Paolo Toschi ed entrò nello studio Isac-Toschi.⁹⁰ Tra le opere che Dalcò realizzò per lo studio Isac-Toschi vi è il ritratto di Maria Beatrice Vittoria, mentre quello di Francesco IV non reca la specificazione dello studio. Ampia e qualificata la sua produzione che annovera ritratti di regnanti, nobili, personaggi illustri contemporanei e dell'antichità (Maria Luigia d'Asburgo, Leone XII, Ennio Quirino Visconti, Gian Domenico Romagnosi, Licurgo...), la raffigurazione di soggetti religiosi e soprattutto la traduzione incisoria di celebri dipinti. Così, insieme al Toschi, partecipò a grandi imprese, come la riproduzione delle opere della Galleria Pitti (1837-42), e degli affreschi del Correggio (dal 1839). Professore all'Accademia di Belle Arti di Parma, l'analoga di Firenze gli conferì un premio per l'intaglio su rame.

Sono noti e ovvi, e non solo per questioni dinastiche e politiche, i rapporti frequenti tra la corte modenese e il Ducato di Maria Luigia d'Asburgo a Parma. La Duchessa, mecenate, artista dilettante⁹¹

(come Maria Beatrice Vittoria), frequentava il Cataio,⁹² villeggiatura preferita della corte estense, ma anche luogo 'politico' e di *élite*. Ed è noto che Santarelli, maestro del Pozzi, lavorò per Maria Luigia; ricordiamo i conii da lui approntati per la medaglia con l'ingresso della sovrana in Parma nel 1816, battuta in oro, argento, bronzo nella Zecca di Milano, nel gennaio 1822 (*Maria Luigia* 1992, 170, nrr. 2-3 [Giuseppe Cirillo]). Tra le sue effigi in cera, Maria Luigia predilesse quella realizzata dal Santarelli nel 1819, durante il soggiorno a Parma, utilizzata per varie diverse medaglie.⁹³

Ritornando a Francesco IV, si tratta di un'iconografia piuttosto codificata, un'immagine divulgata per le effigi ufficiali del Duca.

Così del tutto simile, ma verso destra, e con i capelli appena più mossi è l'acquaforte con Francesco IV,⁹⁴ firmata dal conte Lodovico Borini Tacoli (Reggio Emilia, 1793-1860), personalità che rientrava nell'*entourage* del Duca.⁹⁵

Del resto l'immagine di Francesco IV, delineata da Boucheron e incisa da Dalcò, corredata con le relative scritte, precede il frontespizio del manoscritto *Grande Oratorio sacro a tre voci con Cori e piena Orchestra da servire principalmente per la funzione delle tre ore dell'Agonia di N.S.G.C. nel Venerdì Santo*, con poesia, musica e scrittura di Giovanni Battista Crosa, Marchese di Vergagni. Genovese, come egli stesso specifica, accademico filarmonico onorario di Bologna, e di Modena, il Marchese dedica al Duca la sua opera con una lettera del 5 luglio 1825.⁹⁶

Questa data dunque costituisce il *terminus post quem non* per l'incisione Boucheron/Dalcò.

Ma su quale coppia di incisioni Pozzi si basa come modello per i suoi due cammei? Impossibile stabilirlo con sicurezza. Propenderei per la coppia Boucheron/Dalcò perché Maria Beatrice è rivolta dalla stessa parte del cammeo. Pozzi si attiene fedelmente alle stampe ma, tenendo conto delle

⁸⁷ Tra i vari esemplari conservati: Baudi di Vesme, 1: 1963, 199 (senza illustrazione); Casarosa Guadagni 1981, 55, nr. 35 (senza illustrazione); Barocelli 1999 (senza illustrazione); Martinelli Braglia 2011, 96 (senza illustrazione); Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (R.I.m 5266); Firenze Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Sez. Iconografica nr. 13260; Londra, British Museum (Department Prints & Drawings; inv. 1917, 1208.3594).

⁸⁸ Thieme, Becker 1910, 4: 433; Baudi di Vesme, 1963, 1: 194-9; Amerio Tardito 1971; Trier 1996.

⁸⁹ Thieme, Becker 1913, 8: 289-90; Mendogni 1985; Barocelli 1999.

⁹⁰ Per varie opere del Toschi e del suo studio si veda *Maria Luigia* 1992, 131-44 [Anna Mavilla; Antonio Sonnino; Cosimo Schepis; Giuseppe Trassari Filippetto].

⁹¹ Per una panoramica onnicomprensiva su Maria Luigia e la sua corte, *Maria Luigia* 1992.

⁹² Ad esempio, Annibaletti 2007, 37-8; Rivi 2007, 45-6.

⁹³ *Maria Luigia* 1992, 173-4, nr. 797 [Nicoletta Agazzi]. Per le cere del Santarelli con i ritratti di Maria Luigia, Casarosa Guadagni 1981, 40-1, nrr. 11a-11b.

⁹⁴ Manzini 1878, 637 (senza illustrazione); Davoli 1961, XIV, 28, nr. 4 (senza illustrazione); Davoli 1983, 40, nr. 167; Davoli 1995, 1: 94, nr. 5003.

⁹⁵ Manzini 1878, 636-7; Davoli 1961, XIV, 27-8; 1983, 40, dove bibliografia.

⁹⁶ L'esemplare si trova nella Biblioteca Estense Universitaria di Modena (segnatura MUS.A.1). Si veda Lucchi 1998, 228-9.

dimensioni inferiori della pietra incisa, opera dei tagli. La spalla di Francesco IV è appena accennata, le tre onorificenze appuntate sulla giacca sono ridotte a due, tagliate a metà, poste sullo stesso livello, ed è abolito completamente il prestigioso ordine imperiale del Toson d'Oro, segno di regale dignità; i capelli sono molto più mossi, resi a ciocche vibranti. Rimane l'impostazione fisionomica della stampa: lo sguardo diretto e severo, l'intonazione austera, l'aspetto un po' sealigno e arcigno.

In modo conforme all'intento del personaggio e all'immagine ufficiale, Pozzi ci ha trasmesso una figura-simbolo di principi autocratici, un chiaro ritratto-modello programmatico, compassato, freddo, che rispecchia durezza e inflessibilità, privo di calore umano, di palpito affettivo, ma non certo di vigore e di un suo fascino.

Ben altra intonazione impronta la raffigurazione della Duchessa. Tagliato il busto all'inizio delle spalle e così eliminata la veste dall'alto punto di vita stile Impero e le maniche a sbuffo, Pozzi sceglie di lasciare l'ampio colletto arricciato, insieme alla complessa acconciatura a riccioli e boccoli trattenuti dal prezioso diadema. Con grande perizia tecnica tale da sfiorare il virtuosismo l'incisore sfrutta tutte le possibilità del lavoro del trapano e le qualità della materia per rendere l'incanto della giovinezza, l'avvenenza, la femminilità. Sebbene Pozzi non abbia introdotto varianti nello schema compositivo, si ha l'impressione che abbia trasformato in leggiadria e vezzosa bellezza quello sguardo appena grave o malinconico, che pervade invece le incisioni.

Al di là delle medaglie e delle stampe, tra le effigi della coppia ducale – nella tradizione ritrattistica l'accostamento di due sovrani è legato alla celebrazione delle nozze – (Martinelli Braglia 2011, 89-90) in altri *media*, vi sono due quadretti ad edicola in diversi legni lavorati ad intaglio, con dentro incisi in avorio il busto di Francesco di profilo, con vestito ad alto colletto, e di Maria Beatrice di profilo, panneggiata, con l'elaborata pettinatura a *chignon*. Provenienti dal Ducato di Modena, conservati a Firenze (Palazzo Pitti), non recano né firma né data; vengono attribuiti all'*atelier* di Giuseppe Maria Bonzanigo (1745-1820), artista piemontese specializzato in questo originale genere che ben risponde alla voga per il ritratto (su pietra incisa, cera o a *silhouette*); e tra i molti sovrani effigiati, vi sono anche i genitori della Duchessa. Si ipotizza che i due quadretti siano stati eseguiti intorno al 1812, data del matrimonio della coppia (Pinto 1979).

Per analogia con il tipo di lavorazione viene ascritto ad una bottega piemontese dei primi decenni del XIX secolo il busto di profilo di Francesco IV, simile al nostro cammeo, in avorio su legno,

nella raccolta del Museo Civico di Modena (Casa-rosa Guadagni 1993, 106, nr. 25).

In una miniatura con doppio ritratto dei Duchi sul coperchio di una tabacchiera (?) in legno e tartaruga, databile fra il 1814 e il 1820, in collezione privata, l'immagine della Duchessa appare ripresa dalle acqueforti eseguite su disegno di Geminiano Vincenzi e incise da Antonio Gajani (1814), basilare riferimento per l'iconografia della coppia ducale, sia ufficiale che a destinazione privata (Martinelli Braglia 2011, 89-90).

Nell'ambito della ricca e consolidata tradizione iconografica dei due regnanti acquista maggior valenza il fatto che i due cammei del Pozzi con i ritratti dei Duchi siano unici, almeno in base ad una ricerca il più possibile minuziosa ed esauriente: non vi sono altre testimonianze glittiche dei sovrani.

Sorgono così numerose questioni particolarmente interessanti, alcune delle quali rimangono purtroppo insolute.

Stupisce che i Duchi d'Este (e Leopoldo) per eternare le loro fattezze non abbiano impiegato un incisore di primo piano (e ce n'erano molti e famosi), bensì uno, seppur bravo, dai posteri poco conosciuto o affatto. Tale scelta apre indirettamente una finestra su uno scenario diverso: si tratta di un eclatante esempio che al suo tempo non si ignorava l'esistenza del Pozzi gemmario, bensì lo si apprezzava e gli si riconosceva una bravura tale da esser in grado di soddisfare la richiesta di illustri committenti.

Premesso, come già specificato, che in linea generale non è assolutamente agevole precisare i rapporti intercorsi tra i committenti e gli incisori, e in assenza di qualunque indicazione sulle modalità di contatto con il Pozzi, a quale circostanza possiamo ancorare l'ordinazione del Duca / dei Duchi d'Este? Nella dettagliatissima, o meglio prolissa, ricostruzione ed esame a tutto tondo di personaggi e avvenimenti estensi nei testi del biografo Galvani, Francesco IV visita di frequente (e annota quanto vede) i suoi possedimenti toscani (Massa, Carrara, Garfagnana, Lunigiana), solo o con la madre, viaggia fra Pisa, Livorno, Lucca, Pistoia. In particolare va menzionato il viaggio con il fratello Arciduca Ferdinando, e con molto seguito, dal 6 al 23 aprile 1818: dopo aver visitato la Garfagnana, la Lunigiana, Massa, Carrara, Lucca, si fermano a Firenze, festeggiati e alloggiati a Palazzo Pitti. Il Granduca di Toscana Leopoldo II fa loro da guida nei sette giorni di permanenza. Le bellezze naturali e artistiche, e non solo, lasciano vivissima impressione su Francesco IV. Però sembrerebbe da scartare questa permanenza fiorentina come occasione di contatto con il Pozzi: infatti coincide con il pensionato a Roma.

Senza azzardare ipotesi arrischiate riguardo alla storia dei due cammei finiti sul mercato,

mentre di solito rimangono in mano privata, specie quelli dei regnanti, ne avanziamo qualcuna.

È possibile anche pensare non ad una precisa commissione di Francesco IV, ma ad un'opera encomiastica ordinata da qualche figura della cerchia cortigiana, come espressione di fedeltà alla dinastia regnante.

E non va escluso un carattere tutto privato dei due cammei sia che appartenessero alla coppia ducale sia ad un 'devoto' o ad un parente, come i Lorenza, in Toscana.

In ogni caso, si affaccia spontanea la domanda se Francesco IV, roccaforte della reazione, del legittimismo, della repressione, o chi voleva celebrarlo, fosse a conoscenza che il capolavoro del Pozzi era un inno a Napoleone.

Sappiamo che Vienna era una città verso la quale gravitava anche politicamente il Duca Estense; egli vi si recava spesso, mantenendo legami con la famiglia d'origine. Si può intravedere in tale collegamento un indizio per immaginare un dono da parte di Francesco IV a Vienna, dove operava Tobias Biehler, e quindi più facilmente giunto nella sua collezione di gemme?

Per quanto riguarda il problema della collocazione cronologica dei due cammei, le incisioni di Bernieri sono del 1825; quelle di Boucheron / Dalcò non sono datate, ma il ritratto di Francesco IV precede il frontespizio del *Grande Oratorio* del Marchese di Vergagni dedicato al Duca nel luglio 1825.

Ritengo che i due cammei non si discostino da questo periodo.

6.3 I due intagli di Cracovia

L'intaglio in calcedonio azzurro, ottagonale, firmato POZZI. F. sul taglio della spalla, ritrae il busto di Leopoldo I di profilo, verso destra, con un bellissimo profilo, il naso diritto, folte basette, capigliatura lunga e morbida dalle ciocche rialzate sulla fronte, in abiti borghesi, una giacca con bavero profilato e camicia ad alto colletto [fig. 4a-b].

Nel secondo intaglio, in corniola rossa, sempre firmato sul taglio della spalla POZZI. F. il busto di profilo è rivolto verso sinistra, robusto, anch'esso vestito con una giacca con bavero profilato e camicia ad alto colletto; le lunghe ciocche ondulate sono orientate verso il viso e la fronte [fig. 5a-b].

Si è già precisato che i due intagli di Cracovia sono inediti; infatti non sono stati pubblicati da Maria Fredro-Boniecka, nei suoi fondamentali studi sulle gemme post-classiche della collezione Schmidt-Ciążyński, a Cracovia (Muzeum Narodowe) (Fredro-Boniecka 1938-1939; Fredro-Boniecka 1940-1942). Ella lavorava durante la guerra nelle terribili condizioni esterne e interne al museo, con le collezioni mescolate; probabilmente non conoscendo nessun incisore con il nome di Pozzi, non ne pubblica le gemme.

Le identificazioni dei due ritratti rispettivamente come Leopoldo I e Cesare Rossi vengono da una vecchia lista-inventario, una sorta di catalogo, inedito, al Muzeum Narodowe, scritta dal collezionista Constantine Schmidt-Ciążyński nel giugno 1886; nessuno ha studiato questi documenti e corretto nel caso di 'errori'.⁹⁷

Constantine Alexander Victor Schmidt-Ciążyński

(Varsavia, 18 febbraio 1818-Gorizia, 5 gennaio 1889) risalta come uno dei più attivi e interessanti collezionisti di gemme del XIX secolo.⁹⁸ Nato in una posizione sociale privilegiata, Constantine dimorò a San Pietroburgo, dal 1839 e per dodici anni, impiegato straordinario all'Ermitage, viaggiando in Europa – abitudine che conservò tutta la vita –, coltivando e formando gusto artistico e abilità, impegnato nel commercio d'arte, in una posizione cruciale sul mercato russo, apprezzato e famoso *connoisseur* di pittura e glittica, campi in cui iniziò la sua collezione.

Causa la salute, nel 1851 si trasferì a Parigi, aprendo un negozio di antiquaria, che ottenne grande reputazione e uno sciame di frequentatori, anche teste coronate, tra cui Napoleone III.

Comunista, cospiratore, implicato con i rivoluzionari, nel 1869 Schmidt-Ciążyński si stabilì a Londra; mercante d'arte di successo commerciava anche gemme.

Temendo che alla sua morte le sue collezioni, ormai di fama europea, finissero in mani straniere, privo di dirette relazioni con la patria, Constantine scrisse proprio all'amico Tobias von Biehler, da cui aveva acquistato gemme, per informazioni sui musei polacchi. E alla fine del 1886 decise di vendere la sua raccolta al Museo di Cracovia, in cambio di una modesta pensione a vita.

Del considerevole lascito di 2517 oggetti, 2325 sono gemme, precisamente 1705 intagli e 620 cammei, antichi (sigilli mesopotamici, scarabei egizi, gemme greche, etrusche, romane, magiche,

⁹⁷ Devo tutte queste informazioni alla straordinaria disponibilità di Paweł Gołyźniak, che qui ancora ringrazio.

⁹⁸ Sulla vita e l'attività di Schmidt-Ciążyński, da ultimo Gołyźniak 2017, 31-61, 68-87, dove completa bibliografia precedente.

sassanidi) e postclassici, dal Medioevo al XIX secolo, con una speciale attenzione ai pezzi dei più famosi incisori tra i quali quelli menzionati in questo studio: i Pichler, Berini, Beltrami, Girometti, Santarelli.

La collezione Schmidt-Ciążyński è parzialmente edita; un accurato *catalogue raisonné* delle gemme antiche è stato pubblicato di recente (Gołyźniak 2017); singoli gruppi o esemplari sono stati oggetto di contributi specifici, specie ad opera di Joachim Śliwa,⁹⁹ e numerose gemme post-classiche.¹⁰⁰

Constantine era un eccezionale collezionista, un esperto e un ricercatore; voleva presentare lo sviluppo dell'arte glittica, cercando di radunare differenti generi di gemme. Non solo: Schmidt-Ciążyński era pienamente consapevole di cosa voleva avere; di fronte all'acquisto di interi set di gemme era molto selettivo e teneva solo i pezzi migliori, rivendendo il resto. Tanto più significativo dunque il possesso di ben due gemme di Pozzi sulle cinque note.

I continui spostamenti permisero a Schmidt-Ciążyński di costruire un'ampia rete di contatti: i più eminenti e prestigiosi conoscitori e collezionisti di gemme, nobili, personalità influenti, antiquari, gioiellieri, artisti e incisori, come si desume da una nota autografa, dove egli elenca i suoi fornitori di gemme, precisando che ve ne sono anche molti altri (Gołyźniak 2017, 40-4, 71-4, figg. 8-11).

Schmidt-Ciążyński coglieva ogni occasione per arricchire la sua collezione: acquistava da altre raccolte, alle aste nelle grandi città, come Parigi e Londra, durante le sue visite, soprattutto nelle città italiane, come Roma (menzioniamo solo Alessandro Castellani), Milano (tra gli altri Berini, e un nome altisonante e insospettabile come Bernardino Biondelli, Direttore del Gabinetto Numismatico, professore, linguista, etnografo) (Tassinari 2019d, 51-5), Torino, Genova, Venezia, Napoli. Fermiamoci su Firenze: compaiono i nomi, classificati come antiquari e archeologi, di Rusca (forse Pietro Rusca), Galiardi (non identificato) e Marsigli, cioè il mercante fiorentino Ferdinando Marsigli, che possedeva molti oggetti già appartenenti ai Bonaparte. Constantine deve aver visitato Firenze e commerciato con Marsigli *in loco* prima del 1856, perché la collezione di Marsigli di gemme fu messa all'asta nel 1856 (Gołyźniak 2017, 42 e note 147-9, 74, fig. 11). Potrebbe esser questa la provenienza dei due intagli del Pozzi?

Tra le aste delle più grandi collezioni europee dalle quali Constantine acquistò gemme vi è la Demidoff, nel 1870, che è noto legata anche a Firenze; o quella dell'incisore Pistrucci, artista che presenta varie analogie con Pozzi (1868) (Gołyźniak 2017, 44, 78-79, figg. 16-17).

Un'altra possibilità: Constantine comprava da Biehler, suo corrispondente di Vienna, possessore di un cammeo del Pozzi. Ed ancora. Pozzi stesso recò a Cracovia due suoi monumenti applauditi, e ivi eretti con la sua assistenza, gli ultimi suoi lavori finiti: può esser stata questa l'occasione di portarvi anche sue gemme?

Rimane da affrontare il problema dell'identificazione dei due ritratti come Leopoldo I e Cesare Rossi, che si è detto risalgono allo stesso Schmidt-Ciążyński.

Nella lista-inventario vediamo indicato l'intaglio come: busto di Cesare Rossi (1824-1907). Napoli.

Al nome di Cesare Rossi in legame con Napoli risponde un compositore, pianista e insegnante: attivo come pianista a Londra e Parigi, maestro di cembalo al teatro San Carlo di Napoli, maestro di canto assai stimato a Milano, dove infine si stabilì; si ricordano i suoi pezzi per pianoforte e armoniflûte, e opere teatrali, come *Il ritratto di Perla e Babilas*.¹⁰¹ Ma questo Cesare Rossi è nato a Napoli il 31 dicembre 1842 e morto a Milano il 9 marzo 1909. Pertanto va escluso.

Il personaggio ritratto appare troppo maturo per un eventuale Cesare Rossi nato nel 1824, che dovrebbe avere non più di 20 anni poiché il 1844 (data di morte del Pozzi) costituisce il *terminus post quem non*.

Ma quesito basilare: Schmidt-Ciążyński muore nel 1889; come potrebbe specificare una data di decesso dell'effigiato nel 1907? Rimanendo intatto il *rebus*, dal momento che, in base ai dati attuali, è sicuro sia stato Schmidt-Ciążyński ad aver identificato la persona ritratta, vediamo se anche il collegamento di Pozzi con Napoli è fittizio.

Innanzitutto si è visto che alcuni personaggi delle cere di Pozzi appartengono al *milieu* partenopeo.

Più determinante è una lettera dell'artista da Napoli il 15 settembre 1838 a Pietro Benvenuti,¹⁰² stimatissimo pittore che detenne il monopolio alla corte napoleonica e dei Lorena, direttore dell'Accademia di Belle Arti di Firenze (si veda solo Fornasari 2004; Fornasari, Sisi 2009), conservata nel

⁹⁹ Si vedano i riferimenti in Tassinari 2013b, 510-11 note 237-8, 240-2, 527-8; Gołyźniak 2017, 14 nota 8, 23-4, 317-18 e *passim*.

¹⁰⁰ Fredro-Boniecka 1938-1939, 1940-1942; Tassinari 2013b, 509-11.

¹⁰¹ Basso 1988, 2: 439; <https://musicalics.com/en/node/100923>; <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/catalogo?relatedPeople=Cesare+Rossi>.

¹⁰² Fornasari 2004, 369 nota 106. Il riferimento dato è *Lettere Cambray Digny* 44, 30, nr. 22.

carteggio di Luigi Cambray Digny, nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.¹⁰³

Luigi Cambray Digny (Firenze, 1778-1843),¹⁰⁴ architetto, direttore delle Regie Fabbriche granducali in Toscana, svolse un importante ruolo nella tutela del patrimonio monumentale toscano e si distinse per la sua brillante attività di disegnatore, progettista e direttore di molti interventi, sul tessuto urbano a Firenze e in Toscana. In particolare Cambray Digny condusse la ristrutturazione degli Orti Oricellari, proprietà di Giuseppe Stiozzi Ridolfi – per il quale ricordiamo Pozzi eseguì il ritratto di cera e statue di terracotta – attuando un percorso iconologico-simbolico, di iniziazione massonica. E confidenziali erano i rapporti di Cambray Digny con Pozzi e Benvenuti.

Dunque Pozzi è stato a Napoli; e in un periodo che perfettamente concorda con la foggia del ritratto. Potrebbe essere questo un appiglio cronologico per l'intaglio.

Mirabile è l'impianto scultoreo del personaggio e il rendimento della sua individualità: la fisionomia non è idealizzata, i lineamenti sono marcati; si notino le rughe ai lati dell'occhio e la palpebra sottolineata, e un'altra ruga vicino alla bocca; i capelli sono 'forti', mossi, vibranti, e conferiscono all'effigiato un piglio di artista romantico. Sono particolarmente curati sia la composizione sia i dettagli, come l'alto collo della camicia, la giacca profilata, la decorazione sulla spalla.

Senza possibilità di meglio specificare la datazione di questa gemma, possiamo ritenerla la più tarda delle cinque e ascriverla agli anni '30 del 1800.

Invece è sicuro sia ritratto il re Leopoldo I nell'altro intaglio della collezione Schmidt-Ciążyński.

Leopoldo (Leopold Georg Christian Friedrich von Sachsen Coburg und Gotha; Coburgo, 16 dicembre 1790-Laeken, 10 dicembre 1865), principe di Sassonia-Coburgo-Saalfeld e di Sassonia-Coburgo-Gotha, era l'ultimogenito del Duca Francesco Federico di Sassonia-Coburgo-Saalfeld.¹⁰⁵

Massone, cosmopolita, viaggiatore, coltissimo, poliglotta, dalle notevoli capacità intellettuali, amante delle arti e della botanica, Leopoldo veniva ammirato dai contemporanei per il suo grande *charme*. Ed era considerato come uno degli uomini più belli: alto, elegante, brillante, cortese, amabile, raffinato, perfetto gentiluomo, sensibilissimo al fascino femminile.

Decorato da alti titoli militari (partecipò con l'armata russa alle battaglie contro Napoleone),

Leopoldo divenne il primo Re del nuovo stato del Belgio (21 luglio 1831-10 dicembre 1865).

Abilissimo diplomatico, neutrale in politica estera, giocando un ruolo internazionale prestigioso Leopoldo I seppe consolidare la sua autorità e l'indipendenza belga, passando per il monarca costituzionale modello. Così, la tempesta rivoluzionaria del 1848 non toccò il Belgio, rivelò la solidità del trono e delle istituzioni liberali, sollevando un concerto di lodi.

L'Italia esercitò una potente attrazione su Leopoldo: il primo viaggio avvenne nel 1812. Visitò Trieste, Venezia, Milano, i laghi di Como e di Garda, Brescia, Verona e poi, passando per Salisburgo e Monaco, ritornò a Vienna nell'ottobre del 1812. Leopoldo scrive al fratello di aver cercato di rendere il viaggio più utile possibile, studiando vari rami del sapere, compresi carceri e ospedali. Ha percorso attentamente i giardini: molto è da fare a Coburgo per abbellirli; ma manca quell'ottimo clima italiano che dona alle magnolie splendidi fiori bianchi.

Nel luglio 1821, immediatamente dopo l'incoronazione del Re Giorgio IV, Leopoldo partì per Coburgo; all'avvicinarsi dell'inverno, portò sua madre a Genova; dopo aver passato qualche settimana con lei, visitò Firenze, Roma e Napoli; nei primi giorni del settembre 1822 ritornò a Vienna. Nel 1826 passò l'inverno a Napoli; vi soggiornò ancora nel novembre del 1828.

Ricordiamo anche la sua proprietà, Villa Giulia, sul lago di Como, che però non frequentò molto, una volta diventato 'belga'.

Non va escluso che nel 1822 Pozzi si trovasse a Roma e non stabilmente a Firenze. Sappiamo infatti che nel 1823 venne nominato 'Nuovo Accademico Professore di Prima Classe' ed espone Silvia e Latona coi figli. Ma il repertorio delle Filze di Affari dell'Accademia di Belle Arti di Firenze non cita alcun documento del 1822 che possa riferirsi direttamente al Pozzi a Firenze.

Non solo. Pozzi aveva mantenuto legami con Roma, come provano i due succitati busti del Marchese Orazio Carlo Pucci e di una aristocratica non identificata: lo scultore specifica l'anno, 1824, e di averli 'fatti' a Roma.

Nella prospettiva di collocare l'intaglio con Leopoldo nella produzione del Pozzi, l'assenza di qualsiasi elemento costringe a saggiare la via della ricostruzione ipotetica, basata sul quadro su delineato.

¹⁰³ Su questo fondo, Lazzi, Truci 1985; per le numerose lettere di Pozzi, dal 1818 in poi, *ibidem*, 271 nrr. 43-5.

¹⁰⁴ Si rimanda solo a Dezzi Bardeschi, Romanelli 1974; Neri Lusanna 2014a, 86-7; 2014b.

¹⁰⁵ Della cospicua bibliografia relativa al re Leopoldo I citiamo solo qualche testo essenziale: Dabfontaine-Deum 1846; Rastoul de Mongeot 1846; Juste 1868; Buffin 1914; De Lichtervelde 1929; Kirschen 1998; Stengers 2008; van Win 2008.



Figura 20a Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries, *Ritratto di Leopoldo I.* Cammeo in sardonice. Collezione Robiano, Bruxelles, Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Inv. nr. 20369/7.
© Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Foto cortesia del Cabinet



Figura 20b Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries, *Ritratto di Leopoldo I.* Cammeo in sardonice, retro. Collezione Robiano, Bruxelles, Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Inv. nr. 20369/7.
© Penningkabinet – Cabinet des Médailles. Foto cortesia del Cabinet

Innanzitutto nella pur vasta iconografia che riguarda Leopoldo e nelle varie immagini che corredano i numerosi testi biografici non si rinviene alcun modello su cui potesse basarsi il Pozzi; nessuna immagine come il nostro intaglio.

Si affaccia così l'eventualità che il Pozzi abbia ripreso dal vivo il Principe. Si è accennato al rapporto privilegiato di Leopoldo con l'Italia e ai suoi frequenti soggiorni; l'unica visita a Firenze – stando almeno ai dati noti – sarebbe avvenuta nel 1822. In questo ambito cronologico bene si inquadrerebbe l'intaglio in esame, sia per l'età dell'effigiato – i lineamenti di Leopoldo sono giovanili, pur tenendo conto della possibile idealizzazione della fisionomia – sia per la foggia dei suoi vestiti.

Purtroppo dai dati biografici forniti dai testi, che pubblicano anche molte lettere di Leopoldo, non si ricava il purché minimo indizio di un'eventuale commissione glittica.

Rinviano ad altra sede l'analisi della raccolta di gemme conservata al Cabinet des Médailles di Bruxelles e del rapporto di Leopoldo I con il mondo glittico,¹⁰⁶ pubblichiamo qui solo un cammeo, inedito, ivi custodito [fig. 20a-b].¹⁰⁷ Il cammeo in

sardonice (27 × 35 mm), già della collezione Robiano, opera dell'incisore de Vries, ritrae il sovrano belga di profilo, con il busto tagliato all'inizio delle spalle, lunghe e folte basette, capelli ondulati; l'effetto coloristico viene creato dal bianco della carnagione che contrasta con il bruno scuro e di varie gradazioni della capigliatura. Per rettificare il giudizio, va tenuto presente il suo ruolo pubblico, ufficiale; l'etichetta richiedeva un'immagine un po' fredda e impersonale, che non lasciasse trasparire sentimenti; così, l'incisore ha reso la figura severa, priva di alito vitale, piuttosto standardizzata, stereotipata.

Non è certo uno degli artisti più studiati l'autore di questo cammeo; Forrer si focalizza sull'aspetto di medaglista (Forrer 1916, 6: 323-4). Pertanto devo le indicazioni qui fornite a Erik Schoonhoven, che ne sta ricostruendo l'attività. Si tratta di Mozes Eliazar Cohen Tartaas de Vries (Amsterdam, 1807-1883) (Thieme, Becker 1940, 34: 578) che lavorò sotto il nome di 'M.C. de Vries jr.' e anche di 'Vriese', aggiungendo una vocale: chiaramente una italianizzazione, probabilmente per allinearsi alla supremazia degli incisori italiani. Si

¹⁰⁶ Chi scrive, insieme ad Hadrien Rambach, ha in corso di studio la dattiloteca reale belga.

¹⁰⁷ Inv. nr. 20369/7. Per tutte le informazioni sul cammeo ringrazio ancora Fran Stroobants (Cabinet des Médailles, Bruxelles).

formò all'Accademia statale di arti visive di Amsterdam e a Bruxelles con Jean Henri Simon (Bruxelles, 1752-1834), illustre membro di una secolare dinastia di incisori di pietre dure e medaglie (vd. Tassinari 2017, 41-3). Nella sua lunga carriera, De Vries produsse medaglie, intagli, cammei, sigilli, ma anche stampe e disegni. Membro dell'Accademia Reale di Belle Arti di Amsterdam, è noto soprattutto per le sue numerose medaglie che commemorano personaggi ed eventi importanti per la storia olandese, realizzate di sua iniziativa (Forrer 1916, 6: 323-4). Guadagnò fama internazionale con i suoi ritratti di sovrani incisi su diamante, esposti alle Esposizioni universali: quello dell'Imperatore Napoleone III (1867, Parigi), del Re Guglielmo III dei Paesi Bassi (1878, Parigi), della Regina Vittoria del Regno Unito (1883, Amsterdam).

Pozzi indulgendo sulla bellezza rimarchevole

di Leopoldo, ne conferma la fama, creando un'immagine nobile e suggestiva, evocando una figura elegante e autorevole. Anche il caratteristico e raro taglio ottagonale della pietra¹⁰⁸ potrebbe rivestire un valore simbolico: un'allusione all'attività massonica di Leopoldo? L'impressione è che l'intaglio non costituisca un'immagine di rappresentanza e di ostentazione, ma rivesta un carattere del tutto privato. Rimane sempre la stranezza che Leopoldo, a perpetuare le sue sembianze, abbia scelto un incisore poco noto, come Pozzi, e che aveva dimostrato una certa fedeltà al mito bonapartista. Comunque sia, l'artista deve aver risposto alle aspettative del committente, effigiando una affascinante personalità carismatica, remota e distaccata, in una dimensione quasi atemporale, destando ammirazione e consegnandola alla posterità.

Ringraziamenti

Per aver consentito l'utilizzo a fini scientifici delle fotografie delle gemme, delle cere e delle stampe ringrazio vivamente Martina Bagnoli (Dirigente del Polo Gallerie Estensi, Modena); Alicja Kiljańska (Head of Department IV - Decorative Art and Material Culture, Muzeum Narodowe, Cracovia); Evan Peugh (Assistant Archivist, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Filadelfia); Agata Ralska (Collection Reproduction and Sales Department, Muzeum Narodowe, Cracovia); Fran Stroobants (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Anna Studnicka (Head of the Collection Reproduction and Sales Department, Muzeum Narodowe, Cracovia); Johan van Heesch (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Emanuele Villa Santa (Castello giudiciale 'Eleonora d'Arborea', Sanluri); il collezionista proprietario dell'intaglio con il dipinto di David e del cammeo con il ritratto di Maria Beatrice Vittoria di Savoia.

Per l'autorizzazione a utilizzare i dati riportati nelle schede di catalogo (schede OA) relative alle cere del Pozzi conservate nel castello di Sanluri ringrazio la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Cagliari e le province di Oristano e Sud Sardegna; in particolare il Soprintendente Maura Picciau e i funzionari Stefano Montinari, Maria Francesca Porcella, Giovanni Pintori.

Desidero esprimere tutta la mia riconoscenza ai numerosi studiosi, colleghi, amici, a cui mi sono rivolta durante questo laborioso contributo:

Elisabetta Bandinelli (Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi); Pietro Baraldi (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia); Judith Barber (Cameo Times.com, New York City); Paweł Gołyźniak (Jagiellonian University, Cracovia); Rodolfo Martini (Gabinetto Numismatico e Medagliere, Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco, Milano); Jakub Olesiak (mercante d'arte); Teresa Maria Rauzino (Centro Studi Giuseppe Martella, Peschici); Fran Stroobants (Penningkabinet - Cabinet des Médailles, Bruxelles); Fabrizio Slavazzi (Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali, Università degli Studi di Milano); Gianluca Tormen (storico dell'arte).

Grandi sono i miei debiti di gratitudine, per l'aiuto e le indicazioni, nei confronti di Nadia de Lutio (Biblioteca Estense Universitaria, Modena); Elga Disperdi (Biblioteca Estense Universitaria, Modena); Daniele Mazzolai (Responsabile Archivio Storico; Accademia di Belle Arti, Firenze); Erik Schoonhoven (esperto di storia della gioielleria e della glittica).

Devo alla disponibilità e all'accuratezza scientifica di Miriam Napolitano (Università degli Studi di Cagliari) il reperimento dei documenti sardi, nonché le fotografie delle quattro cere nel castello di Sanluri. A lei un grazie particolare.

Senza il prezioso aiuto di Hadrien Rambach (Libero consulente d'arte, Bruxelles) questo articolo non sarebbe riuscito così.

¹⁰⁸ Per un'analisi delle gemme ottagonali antiche (I-IV secolo d.C.), il valore simbolico della forma, le spiegazioni suggerite, si veda Goldman 2014.

Bibliografia

- AABAFi = Archivio Storico dell'Accademia di Belle Arti di Firenze.
- AKL = *Allgemeines Künstler Lexikon*. München; Leipzig: K.G. Saur (1992-2010); Berlin; Boston: De Gruyter (2010-).
- Amerio Tardito, R. (1971). «Boucheron, Angelo». *DBI*, vol. 13, 510-11.
- Amorth, L. (1961). *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*. Modena: Stabilimento Poligrafico Artioli.
- Amorth, L. (1967). *Modena Capitale. Storia di Modena e dei suoi duchi dal 1598 al 1860*. Milano: A. Martello.
- Amorth, L. (1990). «La Restaurazione a Modena: lo "Stato perfetto" di Francesco IV». Golinelli, Muzzioli 1990, 721-40.
- Annibaletti, G. (2007). «Il castello del Cataio. Villeggiatura, economia, politica». Corradini 2007, 37-41.
- Antologia* (1823) = *Antologia. Giornale di scienze lettere e arti*, al Gabinetto scientifico e letterario di G.P. Vieusseux, ottobre, vol. 12, anno 3, nr. 34. Firenze: tipografia di Luigi Pezzati.
- Babelon, J.-P. (2005). *Jacques-Louis David 1748-1825 = Catalogo della mostra* (Musée Jacquemart-André, Institut de France, exposition du 4 octobre 2005-31 janvier 2006). Paris: N. Chaudun.
- Barocelli, F. (1999). «Dalcò, Antonio». *AKL*, Bd. 23, 484.
- Barone, N. (2003). «La vita e i tempi di Francesco Pinto». Rauzino, Laganella 2003, 127-44.
- Basso, A. (a cura di) (1988). *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti*. Torino: Unione Tipografico-Editrice Torinese.
- Baudi di Vesme, A. (1963-1982). *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*. 4 voll. Torino: Società piemontese di archeologia e belle arti.
- Bellesi, S. (a cura di) (2016a). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Scultura 1784-1915*. Pisa: University Press.
- Bellesi, S. (2016b). «Scultura e scultori all'Accademia di Belle Arti di Firenze in età lorenese: normative, insegnamenti, collezioni d'arte, concorsi, commissioni, restauri e altro». Bellesi 2016a, 21-85.
- Bellesi, S. (a cura di) (2017a). *Accademia di Belle Arti di Firenze. Pittura 1784-1915*. 2 voll. Firenze: Mandragora.
- Bellesi, S. (2017b). «La Scuola di Pittura e i suoi protagonisti dalla fondazione dell'Accademia alla restaurazione lorenese». Bellesi 2017a, vol. 1, 45-90.
- Belloli, M. (2003). «Memorie e ricordi di un principe». Rauzino, Laganella 2003, 145-82.
- Berges, D. (2011). *Höchste Schönheit und einfache Grazie. Klassizistische Gemmen und Kameen der Sammlung Maxwell Sommerville im University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia PA*. Rahden: Marie Leidorf.
- Bernhard-Walcher, A. (1996). «Geschrittene Steine des 18. und 19. Jahrhunderts in der Antikensammlung des Kunsthistorischen Museums Wien». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 162-82.
- Betri, M.L. (a cura di) (2005). *Storia di Cremona. L'Ottocento*. Cremona: Bolis Edizioni.
- Bianchini Braglia, E. (2004). *Maria Beatrice Vittoria. Rivoluzione e Risorgimento tra Estensi e Savoia*. Modena: Edizioni Terra&Identità.
- Biehler, T. (1860). *Über Gemmenkunde*. Wien: Jacob & Holzhausen.
- Biehler, T. (1866). *Catalog der Gemmensammlung*. Wien: Verlag von C. Dittmarsch.
- Biehler, T. (1871). *Catalog der Gemmensammlung*. Wien: Selbstverlage.
- Bietoletti, S. (2017). «Santarelli, Emilio». *DBI*, vol. 90, 371-74.
- Boccolari, G. (1987). *Le medaglie di Casa d'Este*. Modena: Aedes Muratoriana.
- Boccolari, G. (1990). «Ciro Menotti e i moti del 1831». Golinelli, Muzzioli 1990, 741-60.
- Bordes, P. (2005). *Jacques-Louis David: Empire to Exile = Catalogo della mostra* (The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, California, 1 February-24 April 2005; Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts, 5 June-5 September 2005), New Haven-London: Yale University Press.
- Borghi, E. (1991). «Porcellane barocche nelle collezioni private. Un'acquasantiera già in territorio lombardo ed un modello in cera». *Arte Lombarda*, 3-4(98-99), 166-8.
- Buffin, C. (1914). *La jeunesse de Léopold I^{er}*. Bruxelles: Lamertin.
- Caiazzo, F. (2015). «Pinto y Mendoza, Francesco». *DBI*, vol. 83, 772-75.
- Cantelli, G. (a cura di) (1970). *Il Museo Stibbert a Firenze*, 2 voll. Milano: Electa.
- Casarosa Guadagni, M. (a cura di) (1981). *Ritrattini in cera d'epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti, ottobre-dicembre 1981). Firenze: Centro Di.
- Casarosa, M. (1993). «La raccolta di glittica del Museo Civico di Modena». Canova, M. (a cura di), *Musei Civici di Modena. Vetri, cammei e pietre incise*. Modena: Franco Cosimo Panini, 95-115.
- Castelli, F.; Vinci, S. (a cura di) (2018). *Giuseppe Capececiatro. Esperienza politica, attività pastorale e magistero culturale di un vescovo illuminato*. Galatina: Congedo Editore.
- Catucci, M. (2008). «Mazza, Angelo». *DBI*, vol. 72, 476-80.
- Cau, P. (2014). «Dal diario di Francesco d'Austria-Este: i due soggiorni in Sardegna». *Quaderni Estensi*, 6, 349-66.
- Cavedoni, C. (1846). «Dell'origine ed incrementi dell'odierno R. Museo Estense delle Medaglie e della dispersione dell'altro ad esso anteriore». *Alla memoria di Francesco IV. Tributo della R. Accademia di Scienze Lettere ed Arti di Modena*. Modena: per gli eredi Soliani Tipografi Reali, 245-72.
- Cecchi, S. (2010). «Cammeo con raffigurazione dell'Abbondanza». Scalini, Giordani 2010, 155, nr. 21.
- Coco, G. (2016). «Le sculture "perdute" dell'Accademia tra Otto e Novecento: una storia di acquisizioni, trasferimenti e depositi». Bellesi 2016a, 267-85.

- Corradini, E. (a cura di) (2007). *Gli Estensi e il Catajo. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento*. Modena-Milano: F. Motta.
- Corti, C.; Giordani, N.; Tarpini, R. (2010). «Le gemme». Scalini, Giordani 2010, 54-106, 133-49, 157-65, 181-203, 207.
- Crespellani, A. (1893). *Medaglie estensi ed austro-estensi*. Modena: Antica Tipografia Soliani.
- Crespi, A. (a cura di) (2010). *Giuseppe Longhi & Raffaello Morghen l'incisione neoclassica di traduzione 1780-1840 = Catalogo della mostra* (Arengario di Monza e Saletta Reale della Stazione, 11 aprile-16 maggio 2010). Milano: Multigraphic.
- Dabfontaine-Deum, H. (1846). *Histoire de Léopold I^{er}, Roi des Belges*. Bruxelles: Société des bonnes lectures.
- Danti, C. (1983). «I Sepolcri». Baldini, U.; Nardini, B. (a cura di). *Il complesso monumentale di Santa Croce. La Basilica, le Cappelle, i Chiostrì, il Museo*. Firenze: Nardini, 287-303.
- Davoli, A. (a cura di) (1961). *Mostra della incisione reggiana dal '400 all'800. Rassegna storica = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, maggio 1961). Reggio Emilia: Ente provinciale per il turismo.
- Davoli, Z. (1983). *Le raccolte di stampe dei Civici Musei*. Vol. 1, *Stampe di autore e di interesse reggiano*. Reggio Emilia: Comune.
- Davoli, Z. (1985). «Gli apparati civili nelle stampe reggiane del secolo XIX». Pigozzi, M. (a cura di), *In forma di festa. Apparatori, decoratori, scenografi, impresari in Reggio Emilia dal 1600 al 1857 = Catalogo della mostra* (Reggio Emilia, Teatro Municipale Romolo Valli, novembre-dicembre 1985). Casalecchio di Reno: Grafis, stampa, 201-15.
- Davoli, Z. (1995-2016). *La raccolta di stampe «Angelo Davoli»*. *Catalogo generale*, con la collaborazione di Chiara Panizzi. Reggio Emilia: edizioni Diabasis. Biblioteca Panizzi, voll. 1-9.
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- Delécluze, E. J. (1855). *Louis David son école et son temps. Souvenirs*. Paris: Didier Libraire Editeur.
- De Lichtervelde, L. (1929). *Léopold I^{er} et la formation de la Belgique contemporaine*. Bruxelles: Librairie Albert Dewitt.
- Dezzi Bardeschi, M.; Romanelli R. (1974). «Cambray Digny, Luigi de». *DBI*, vol. 17, 145-50.
- Duchamp, M. (1988). «G.A. Santarelli modeleur de cires ou l'histoire de deux camées retrouvés». *The Medal*, 12, 10-16.
- Duchamp, M. (1991). «Du nouveau sur la médaille de Michel Ange par Santarelli». *The Medal*, 18, 56-9.
- Duchamp, M. (1992). «L'impératrice Marie-Louise telle que l'a gravée Santarelli». *The Medal*, 20, 46-53.
- Elting, J. R. (1996). «"Il superbo masnadiero" Augereau». Chandler, D. G. (a cura di), *I Marescialli di Napoleone* (trad. it.). Milano: Rizzoli, 57-79.
- Fantelli, P. L. (1988). «La collezione di Tommaso degli Obizzi al Catajo». *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana = Congresso internazionale* (Venezia 25-29 Maggio 1988). Rivista di Archeologia, Supplemento 7, 95-9.
- Fantelli, P.; Fantelli, P. L. (1982). «L'inventario della collezione Obizzi al Catajo». *Bollettino del Museo Civico di Padova*, 71, 101-238.
- Fornasari, L. (2004). *Pietro Benvenuti*. Firenze: Edifir.
- Fornasari, L.; Sisi, C. (a cura di) (2009). *Pittore imperiale. Pietro Benvenuti alla corte di Napoleone e dei Lorena = Catalogo della Mostra* (Galleria d'arte moderna e Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Firenze, 10 marzo-21 giugno 2009). Livorno: Sillabe.
- Forrer, L. (1904-1930). *Biographical Dictionary of Medallists, coin-, gem-, and seal-engravers mint-masters, &c. ancient and modern, with references to their works B.C. 500-A.D. 1900*. London: Spink & Son Ltd, voll. 1-8.
- Fredro-Boniecka, M. (1938-39). «Gemmy z podpisami artystów w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cześć I, Gemmy Pichlerów». *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 20, 278-92.
- Fredro-Boniecka, M. (1940-42). «Gemmy z podpisami artystów w Muzeum Narodowym w Krakowie. Cześć II». *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 21, 53-84.
- Gagetti, E. (2006). *Preziose sculture di età ellenistica e romana*. Milano: LED. Il Filarete.
- Gallo Martucci, A. (1988). *Il Conservatorio d'arti e mestieri, terza classe dell'Accademia delle belle arti di Firenze (1811-1850)*. Firenze: M.C.S.
- Galvani, C. (1846-54). *Memorie storiche intorno la vita dell'Arciduca Francesco IV d'Austria d'Este, Duca di Modena, Reggio, Mirandola, Massa e Carrara*, voll. 1-4. Modena: Antonio ed Angelo Cappelli.
- Galvani, C. (1850). *Brevi cenni biografici intorno l'Altezza Reale di Maria Beatrice Vittoria Principessa di Savoia Arciduchessa d'Austria....* Modena: co' tipi della R. D. Camera.
- Gasparri, C. (1977). «Gemme antiche in età neoclassica. Egmagmata, Gazofilaci, Dactylithecae». *Prospettiva*, 8, 25-35.
- Gelmetti, C. (a cura di) (2015). *Storia della dermatologia e della venerologia in Italia*. Milano: Springer Verlag.
- Genovesi, P. (2017). «Sanvitale, Jacopo». *DBI*, vol. 90, 513-16.
- Giordani, N. (2010). «Suggerimenti dall'antico nelle raccolte estensi: l'origine della collezione di gemme». Scalini, Giordani 2010, 41-5.
- Giusti, A. (a cura di) (2006). *Arte e Manifattura di corte a Firenze dal tramonto dei Medici all'Impero (1732-1815) = Catalogo della mostra* (Firenze Palazzo Pitti, Palazzina della Meridiana, 16 maggio-5 novembre 2006). Livorno: Sillabe.
- Goldman, A. L. (2014). «The Octagonal Gemstones from Gordion: Observations and Interpretations». *Anatolian Studies* 64, January, 163-97.
- Golinelli, P.; Muzzioli, G. (a cura di) (1990). *Storia illustrata di Modena*, vol. 2. Milano: Nuova editoriale AIEP.
- Gołyźniak, P. (2017). *Ancient Engraved Gems in the National Museum in Krakow*. Wiesbaden: Reichert.
- Gunnis, R. (1968). *Dictionary of British Sculptors, 1660-1851*. New revised edition. London: The Abbey library.
- Halsey, F. R. (1885). *Raphael Morghen's Engraved Works Being a Descriptive Catalogue of All the Engravings of*

- This Master* [...]. New York & London: G.P. Putnam's Sons.
- Herding, K. (1993). «La notion de temporalité chez David à partir du Marat». *Régis* 1993, 421-39.
- Iacopozi, S. (2000). «Francesco Pozzi (1790-1844). Farinata degli Uberti». Iacopozi, S., *Le statue degli illustri toscani nel loggiato degli Uffizi*. Firenze: Alinea, 189-93.
- Juste, T. (1868). *Léopold I^{er} Roi des Belges d'après des documents inédits*. Vol. 1, 1790-1832. Vol. 2, 1832-1865. Bruxelles: C. Muquardt.
- Kammel, F.M. (2001). «Apostel Petrus». *Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer = Catalogo della Mostra* (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 29.3.2001-24.6.2001; Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum, Graz 14.9.2001-13.1.2002; Kunstmuseum Kloster Unser Lieben Frauen, Magdeburg 21.3.2002-26.5.2002; Augustinermuseum, Freiburg 4.7.2002-29.9.2002). Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, 60-1.
- Kämpf, T. (1999). «Costanzi, Carlo; Costanzi, Tommaso». *AKL*, Bd. 21, 474-5.
- Kirschen, G. (1998). *Léopold avant Léopold I^{er}. La jeunesse romantique d'un Prince ambitieux*. Bruxelles: Le Cri édition.
- Kunze, M. (1999). «Costanzi». *AKL*, Bd. 21, 473-4.
- Lazzi, G.; Truci, I. (1985). «Carte e documenti della famiglia Cambray Digny nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze». *Rassegna Storica Toscana*, 31(1), 121-73; 31(2), 267-321.
- Le Blanc, C. (1856). *Manuel de l'amateur d'estampes*, vol. 3. Paris: F. Vieweg, 243.
- Lee, S. (1999). *David*. London: Phaidon.
- Leoni, M. (1817). *Elogio del Marchese Giuseppe Stiozzi Ridolfi*. Firenze: Leonardo Ciardetti.
- Lucchi, M. (1998). *Le capitali della musica*. Modena. Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Maggio Serra, R. et. al. (a cura di) (2003-2004). *Vittorio Alfieri. Aristocratico ribelle (1749-1803) = Catalogo della mostra* (Torino, Archivio di Stato, 5 ottobre 2003-11 gennaio 2004). Martellago (VE): Electa.
- Manzini, E. (1878). *Memorie storiche dei Reggiani più illustri nelle scienze nelle lettere e nelle arti...* Reggio Emilia: dalla Tipografia Degani e Gasparini.
- Maria Luigia 1992 = *Maria Luigia Donna e Sovrana. Una Corte Europea a Parma 1815-1847 = Catalogo della Mostra* (Palazzo Ducale di Colorno, 10 maggio-26 luglio 1992). Parma: Ugo Guanda.
- Mariano, F. (2016). «Morghen, Raffaello». *AKL*, Bd. 90, 489-90.
- Marini, L. (1979). «Lo "Stato perfetto" di Francesco IV». Galasso, G. (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. 17. Torino: UTET, 178-92.
- Martinelli Braglia, G. (2011). «L'immagine del potere: iconografia dei duchi austro-estensi». Menozzi, D.; Al Kalak, M. (a cura di), *Pio IX. Religione e politica al vaglio della modernità*. Accademia Nazionale di Scienze, Lettere e Arti di Modena. Modena: Mc offset, 89-119.
- Mazzocca, F. (2016-2017). «Francesco Pozzi». Porro & C. Art consulting, *Dipinti e Sculture dal XVII al XIX secolo* (Milano, 25 novembre 2016-24 febbraio 2017). S.l., 58-63.
- Memorie 1841 = Memorie ed omaggi funebri per la morte dell'arciduchessa Maria Beatrice Vittoria di Savoia, d'Austria, d'Este* [...]. Modena: dei tipi della R. D. Camera.
- Mendogni, P.P. (1985). «Dalcò, Antonio». *DBI*, vol. 31, 724-5.
- Mercurio 1843 = Il Mercurio di Roma ossia grande raccolta d'indirizzi e notizie de' pubblici e privati stabilimenti; dei professori di scienze, lettere, ed arti; de' commercianti; degli artisti ec. ec. ec.* Roma: Tip. delle Scienze.
- Missirini, M. (1836). «Quadro delle Arti Toscane dalla loro restaurazione fino ai tempi nostri». *Biblioteca italiana o sia giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati*, tomo 81, anno 21. Milano: presso la direzione del giornale, 71-93; 233-40.
- Missirini, M. (1844). «Francesco Pozzi». *Gazzetta di Firenze*, 78, sabato 29 giugno, 2-3.
- Murgia, C. (2011). «Raphael Morghen and Paris». *Print Quarterly*, 28(1), March, 18-33.
- Murru, G. (2004). *Sanluri. Storie, memorie, personaggi*. Cagliari: Tema.
- Muzii, R. (1997). «Il disegno a Napoli dall'Accademismo al Realismo». *Civiltà dell'Ottocento. Le arti a Napoli dai Borbone ai Savoia = Catalogo della mostra* (Napoli, Museo di Capodimonte, Caserta, Palazzo Reale, 25 ottobre 1997-26 aprile 1998). Vol. 3, *Le arti figurative*. Napoli: Electa, 357-413.
- Nagler, G.K. (1842). *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*. München: E.A. Fleischmann, Bd. 12.
- Nava Cellini, A. (1988). «Memoria dell'antico. Note su Vincenzo Pacetti e Rinaldo Rinaldi». *Paragone*, n.s., 39, 465(12), 59-67.
- Necrologia* (1844) = F.M., «Necrologia». *Giornale del Commercio*, XVII, 24 aprile, 67.
- Neri Lusanna, E. (2014a). «Etruria scultrice». Tracce materiali per il collezionismo dei primitivi in Toscana». Tartuferi, A.; Tormen, G. (a cura di), *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014). Firenze; Milano: Giunti, 79-95.
- Neri Lusanna, E. (2014b). «Riccardo Romolo Riccardi; Giuseppe Stiozzi Ridolfi». Tartuferi, A.; Tormen, G. (a cura di), *La fortuna dei primitivi. Tesori d'arte dalle collezioni italiane fra Sette e Ottocento = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria dell'Accademia, 24 giugno-8 dicembre 2014). Firenze-Milano: Giunti, 307-9.
- Osservatore Fiorentino* (1821) = *L'Osservatore Fiorentino sugli edifizj della sua patria*. Terza edizione eseguita sopra quella del 1797, riordinata e compiuta dall'autore, coll'aggiunta di varie annotazioni del professore Giuseppe Del Rosso..., tomo quarto. Firenze: presso Gaspero Ricci.
- Paillet, C. (1839). *Catalogue de la Galerie du Comte de Sommariva, comprenant la collection de tableaux de l'école d'Italie, celle des peintres de l'école française, quelques tableaux d'après les plus grands maîtres et de différentes écoles; belle réunion de pierres gravées, antiques et modernes; groupes et figures en marbre statuaire, dont la Madelaine, un des chefs-d'oeuvre de Canova; médailles antiques, miniatures montées*

- en médaillon et différentes objets de curiosité*. Paris: Impr. de Delanchy.
- Palmerini, N. (1824). *Opere d'intaglio del cav. Raffaello Morghen raccolte ed illustrate*, terza edizione con aggiunte. Firenze: presso Niccolò Pagni F. e Comp.
- Panzetta, A. (2003). *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, 2 voll., Torino: Adarte.
- Parkinson, H.; Simmonds, P.L. (eds) (1866). *The illustrated record and descriptive catalogue of the Dublin International Exhibition of 1865*. London: E. and F.N. Spon.
- Partsch, S. (1994). «Bernieri (B. da Correggio) Andrea». *AKL*, Bd. 9, 604.
- Partsch, S. (2017). «Pozzi, Stefano». *AKL*, Bd. 96, 460.
- Partsch, S. (2018). «Santarelli, Giovanni Antonio». *AKL*, Bd. 101, 133.
- Pellicer, L.; Hilaire, M. (a cura di) (2008). *François-Xavier Fabre (1766-1837) da Firenze a Montpellier = Catalogo della mostra* (Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 11 marzo 2008-2 giugno 2008). Paris: Somogy Éditions d'Art.
- Pinto, S. (a cura di) (1972). *Cultura neoclassica e romantica nella Toscana Granducale. Collezioni lorenese, acquisizioni posteriori, depositi = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, dall'8 luglio 1972). Firenze: Centro Di.
- Pinto, S. (1979). «Due quadretti con ritratti intagliati di Francesco d'Asburgo-Este e di Maria Beatrice di Savoia sua moglie». Aschengreen Piacenti, K. (a cura di), *Curiosità di una reggia. Vicende della guardaroba di Palazzo Pitti = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, gennaio/settembre 1979). Firenze: Centro Di, 198, nr. 67.
- Pinto, S. (1982). *La promozione delle arti negli Stati italiani dall'età delle riforme all'Unità*, in *Storia dell'arte italiana. Dal Cinquecento all'Ottocento, II, Settecento e Ottocento*, vol. 6**. Torino: Giulio Einaudi, 791-1079.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1984a). «Costanzi». *DBI*, vol. 30, 368-70.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1984b). «Recensione a M. CASAROSA GUADAGNI, Ritrattini in cera di epoca neoclassica. La collezione Santarelli e un'appendice sulle cere antiche del Museo Nazionale di Firenze, Catalogo della Mostra, Firenze 1981». *Bollettino d'Arte*, 26, 110-14.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1988). «Giovanni Antonio Santarelli: ritratti della famiglia Bonaparte nelle collezioni comunali». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 2, 55-70.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1989). *Roma, Museo della Zecca. I modelli in cera di Benedetto Pistrucci*, voll. 1-2. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. Monografia del Bollettino di Numismatica.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1993). «Medaglioni in avorio del primo Settecento nel Museo Oliveriano di Pesaro». *Studia Oliveriana*, n.s., 13.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1995). «'Avea il Marchese Sommariva... una sua favorita idea'. I. Opere di incisori romani documentate nella collezione Paoletti». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 9, 104-16.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (1997). «'Avea il Marchese Sommariva... una sua favorita idea'. II. Le incisioni di Giovanni Beltrami». *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s., 11, 111-31.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2001). «Girometti, Giuseppe». *DBI*, vol. 56, 599-601.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2002). «Opere di Giuseppe e Pietro Girometti incisori in pietre dure e medaglisti». Leone, R. et al. (a cura di), *Il Museo di Roma racconta la città = Catalogo della mostra* (Museo di Roma, Palazzo Braschi, Roma 2002). Roma: Gangemi, 208-21.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2004a). «Jewels with Cameos and Intaglios: The Castellani and Roman Gem Carvers». Weber Soros, S.; Walker, S. (eds), *Castellani and Italian Archaeological Jewelry*. New Haven and London: Yale University Press, 103-28.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2004b). *Intagli e cammei per il conte Sommariva*. Roma: Antichità Alberto di Castro.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2005). «Gioielli con intagli e cammei. I Castellani e gli incisori romani». Moretti Sgubini, A.M.; Boitani, F. (a cura di), *I Castellani e l'oreficeria archeologica italiana = Catalogo della mostra* (Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia, 11 novembre 2005-26 febbraio 2006). Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, 83-105.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2007). «Girometti Giuseppe». *AKL*, Bd. 55, 278-9.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (a cura di; con Francesco Leone) (2009a). *Incisori in pietra dura a Piazza di Spagna*. Firenze: Fiorepubblicità.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2009b). «Giovanni Antonio Santarelli: ritratti della famiglia Bonaparte nelle Collezioni Comunali». Del Bufalo, D. et al., *Studi di glittica*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 243-55. Fondazione Dino ed Ernesta Santarelli, I.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2010). «Stipo contenente una raccolta di stampe in vetro da intagli e cammei della collezione granducale». Gennaoli, R. (a cura di), *Pregio e bellezza. Cammei e intagli dei Medici = Catalogo della mostra* (Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti, 25 marzo-27 giugno 2010). Livorno: Sillabe, 320-1, nr. 174.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2012). «La pittura e la scultura moderne nella glittica romana dell'Ottocento». Capitelli, G. et al. (a cura di), *Roma fuori di Roma. L'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)*. Roma: Campisano, 541-54.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2013). «Della scultrice Saveria De Simoni, ceroplasta e incisore di cammei tra Roma e Napoli». Boitani, P.; Rosazza-Ferraris, P. (a cura di), *Scritti in onore di Mario Praz 1896-1982*. Roma: Gangemi, 151-5.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2015). «Pistrucci Benedetto». *DBI*, vol. 84, 275-8.
- Pirzio Biroli Stefanelli, L. (2017). *Benedetto Pistrucci. Carte autografe e altri documenti*. Roma: Istituto poligrafico e Zecca dello Stato. Bollettino di Numismatica – Studi e ricerche, 3.
- Poggi, C. (1999). «Francesco IV d'Austria-Este e la rinascita del Medagliere Estense. Viaggi, acquisti e rinvenimenti per una collezione «restaurata». *Il Carrobbio*, 25, 43-60.

- Pyke, E.J. (1973). *A Biographical Dictionary of Wax Modellers*. Oxford: Clarendon press.
- Pyke, E.J. (1981). *A Biographical Dictionary of Wax Modellers (Supplement)*. London: E.J. Pyke.
- Raccolta 1993 = *Raccolta di oggetti antichi insoliti e rari, W. Apolloni*. Roma: La Galleria.
- Rambach, H. (2013). «The Antinous Braschi on Engraved Gems: an Intaglio by Giovanni Beltrami». *Lanx. Rivista elettronica della Scuola di Specializzazione in Beni Archeologici dell'Università degli Studi di Milano*, 15, 111-22. <http://riviste.unimi.it/index.php/lanx/index>.
- Rassu, M. (1996). *Sanluri e il suo Castello*. Cagliari: prodotto in proprio.
- Rastoul de Mongeot, A. (1846). *Léopold 1^{er}, Roi des Belges: sa vie militaire et politique*. Bruxelles: G. Stapleaux.
- Rauzino, T.M. (2003). «I Pinto, principi di Ischitella e Peschici». Rauzino, Laganella 2003, 69-110.
- Rauzino, T.M.; Laganella, G. (a cura di) (2003). *Ischitella e il Varano dai primi insediamenti agli ultimi feudatari*. Vasto: Edizioni Cannarsa.
- Régis, M. (éd) (1993). *David contre David = Actes du colloque* (Musée du Louvre, du 6 au 10 décembre 1989), tome 1-2. Paris: La Documentation française.
- Riccio, B. (2003). «Omaggi inglesi». Pinto, S. et al. (a cura di), *Maestà di Roma. Da Napoleone all'Unità d'Italia. Universale ed Eterna Capitale delle Arti = Catalogo della mostra* (Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 7 marzo-29 giugno 2003). Milano: Electa, 193-7.
- Rivi, L. (2001). «Tra Ottocento e Novecento: la memoria degli Este». Corradini, E. et al. (a cura di), *La chiesa di San Vincenzo a Modena. Ecclesia Divi Vincentii*. Modena: Fondazione Cassa di risparmio di Modena, 214-33.
- Rivi, L. (2007). «Romanticismo e neogotico nel primo Ottocento tra la corte di Modena e la villa del Cataio». Corradini 2007, 43-55.
- Robinson, L.G. (1881). «Hints to Collectors. Gems, ancient and modern». *The Art Journal*, 165-8.
- Rollett, H. (1875). «Glyptik». Bucher, B. (Hrsg.), *Geschichte der technischen Künste*. Stuttgart: Spemann, vol. 1, 273-356.
- Romanello, M. (1997). «Francesco IV d'Austria-Este, duca di Modena e Reggio». *DBI*, vol. 49, 681-4.
- Roscoe, I. et al. (2009). *A Biographical Dictionary of Sculptors in Britain 1660-1851*. New Haven: Yale University Press.
- Saltini, G.E. (1862). *Le arti belle in Toscana da mezzo il secolo XVIII ai di nostri*. Firenze.
- Salvagnoli Marchetti, G. (1825). «Belle Arti. Scultura. Francesco Pozzi». *Giornale arcadico di scienze, lettere, ed arti*, tomo 27, luglio, agosto e settembre. Roma: presso Antonio Boulzaler, 343-7.
- Sartoni, E. (2016). «"Il bacile dei premi". Fisiopatologia della premialità alle origini della lorenese Accademia di Belle Arti di Firenze». *Bellesi* 2016a, 151-70.
- Sartoni, E. (2017). «"Una conquista sul tempo". L'Accademia e la scuola di intaglio in rame». *Bellesi* 2017a, vol. 1, 211-71.
- Scalini, M.; Giordani, N. (a cura di) (2010). *Rinascimento privato. Aspetti inconsueti del collezionismo degli Este da Dosso Dossi a Brueghel = Catalogo della mostra* (Aosta, Museo Archeologico Regionale, 12 giugno-1 novembre 2010), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
- Scarlsbrick, D. (2011). *Portrait Jewels. Opulence and Intimacy from the Medici to the Romanovs*. London: Thames & Hudson.
- von Schlosser, J. (2011). *Storia del ritratto in cera. Un saggio*. Edizione annotata e ampliata da Andrea Daninos. Milano: Officina libraria.
- Schnapper, A.; Sérullaz, A. (1989). *Jacques-Louis David 1748-1825 = Catalogo della mostra* (Musée du Louvre, département des peintures, Paris; Musée National du Château, Versailles, 26 octobre 1989-12 février 1990). Paris: Reunion des musées nationaux.
- Sisi, C.; Salvadori, A. (2008) (a cura di). *Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti. Catalogo generale*, voll. 1-2, Livorno: Sillabe.
- Sisi, C. (2003). *Ottocento ad Arezzo. La collezione Bartolini*. Firenze: Edifir.
- Spaggiari, A.; Trenti, G. (a cura di) (2001). *Lo Stato di Modena: una capitale, una dinastia, una civiltà nella storia d'Europa = Atti del Convegno* (Modena, 25-28 marzo 1998). Roma: Ministero per i Beni e le Attività culturali, Direzione generale per gli Archivi. Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Saggi 66.
- Spalletti, E. (1993). «Gli esordi del Pantheon romantico. Dal monumento a Vittorio Alfieri al cenotafio di Dante». Berti, L. (a cura di), *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*. Firenze: Giunti, 221-43.
- Staps, S.-W. (1998). «Cinganelli». *AKL*, Bd. 19, 240.
- Starke, M. (1802). *Travels in Italy, Between the Years 1792 and 1798; Containing a View of the Late Revolutions in that Country. Likewise Pointing Out the Matchless Works of Art which Still Embellish Pisa, Florence, Siena, Rome, Naples, Bologna, Venice, &c. with Instructions for the Use of Invalids and Families Who May not Chuse to Incur the Expence Attendant Upon Travelling with a Courier. Also a Supplement, Comprising Instructions for Travelling in France, with Descriptions of All the Principal Roads and Cities in that Republic*, vol. 2. London: R. Phillips.
- Stella, P. (1975). «Capecelatro, Giuseppe». *DBI*, vol. 18, 445-52.
- Stengers, J. (2008). *L'action du Roi en Belgique depuis 1831. Pouvoir et influence*. Bruxelles: Éditions Racine.
- Taddei, A. (1838). *Manuale di notizie riguardanti le scienze, arti, e mestieri della città di Roma per l'anno 1839*. Roma: Tip. dei classici.
- Tassinari, G. (1996). «Un bassorilievo del Thorvaldsen: Minerva e Prometeo. La sua presenza nella glittica dell'Ottocento e la collezione Poniatowski». *Analecta Romana Instituti Danici*, 23, 147-76.
- Tassinari, G. (1999). «An Intaglio by Giovanni Beltrami and Some Considerations on the Connection Between Plaquettes and Gems in the Late 18th-early 19th Century». Henig, M.; Plantzos, D. (eds), *Classicism to Neo-classicism: Essays dedicated to Gertrud Seidmann*. Oxford: Archaeopress, 191-204. BAR International Series 793.
- Tassinari, G. (2002-2003). «Glyptic Portraits of Eugène de Beauharnais: The Intaglios by Giovanni Beltrami

- and the Cameo by Antonio Berini». *The Journal of the Walters Art Museum*, 60-1, 43-64.
- Tassinari, G. (2005). «I ritratti dello zar Nicola I incisi su intagli e cammei». *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68(3), 358-90.
- Tassinari, G. (2006). «Incisori in pietre dure e collezionisti a Milano nel primo Ottocento: il caso di Antonio Berini e Giovanni Battista Sommariva». Buora, M. (a cura di), *Le gemme incise nel Settecento e Ottocento. Continuità della tradizione classica = Atti del Convegno di studio* (Udine, 26 settembre 1998). Roma: 'L'Erma' di Bretschneider, 27-49. Cataloghi e Monografie Archeologiche dei Civici Musei di Udine, 7.
- Tassinari, G. (2007). «Il progetto dell'incisore di gemme Giovanni Battista Dorelli per l'istituzione di una Scuola d'incisione di cammei (1806)». *Arte Lombarda*, n.s., 3(151), 91-100.
- Tassinari, G. (2012). «Cammei, intagli, gemme vitree e paste vitree». Spada, A.B.; Lucchesi Ragni, E. (a cura di), *Collezioni e collezionisti. Arti applicate dei Civici Musei di Arte e Storia di Brescia*. San Zeno Naviglio: Grafo, 309-39.
- Tassinari, G. (2013a). «Un incisore di gemme nella Venezia della metà del XVIII secolo: Giannaria Fabi». *Symbolae Antiqvariae*, 6, 25-100.
- Tassinari, G. (2013b). «La figurazione glittica di Leda e il cigno e un cammeo di Giovanni Pichler». *Sibrium*, 27, 456-531.
- Tassinari, G. (2015). *Le pitture delle Antichità di Ercolano nelle gemme del XVIII e XIX secolo. The Paintings of the Antichità di Ercolano in 18th and 19th century Gem-Carving*. Napoli: Associazione Internazionale Amici di Pompei.
- Tassinari, G. (2017). «Gli incisori fra Settecento e Ottocento». Vitellozzi 2017, 19-49.
- Tassinari, G. (2018a). «Giuseppe Bossi e la glittica». *Arte Lombarda*, n.s., 1-2 (182-3), 72-96.
- Tassinari, G. (2018b). «Giacomo Raffaelli e la glittica: una breve nota». Massinelli, A.M. (a cura di), *Giacomo Raffaelli (1753-1836). Maestro di stile e di mosaico*. Con contributi di Massimo Alfieri, Laura Biancini, Gabriella Tassinari, Ekaterina Andreevna Yakovleva. Firenze: Aska, 190-3, 196-7.
- Tassinari, G. (2018c). «L'Iliade, un intaglio Marlborough e una gemma al Museo di Como». *Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como*, 200, 28-50.
- Tassinari, G. (2019a). «Giuseppe Torricelli, un incisore di pietre dure negletto». Massinelli, A.M. (a cura di), *De Lapidibus. Il Trattato delle pietre di Giuseppe Antonio Torricelli*. Livorno: Sillabe, 35-49.
- Tassinari, G. (2019b). «Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (I)». *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies*, 1, 155-79.
- Tassinari, G. (2019c). «Winckelmann e la glittica del suo tempo». Agazzi, E.; Slavazzi, F. (a cura di), *Winckelmann, l'antichità classica e la Lombardia = Atti del Convegno* (Bergamo-Milano, 11-13 aprile 2018), Roma: Artemide, 223-50.
- Tassinari, G. (2019d). «La ricerca archeologica ottocentesca ad Angera: i protagonisti». *Riscopriamo Angera. La Collezione Pigorini Violini Ceruti*. Varese: Emme Effe, 37-62.
- Tassinari, G. (2020). «Il commiato di Ettore da Andromaca: riflessi nella glittica postclassica (II)». *Gemmae. An International Journal on Glyptic Studies*, 2, 139-58.
- Tassinari, G. (in corso di stampa a). «La dattiloteca di Francesco IV d'Austria-Este».
- Tassinari, G. (in corso di stampa b). «Alla ricerca dell'incisore di cammei Giovanni Battista Dorelli».
- Thieme, U.; Becker, F. (1907-1950). *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig: Verlag von E.A. Seemann.
- Tocci, G. (2007). «Lo Stato estense dal 1737 al 1859». Corradini 2007, 15-25.
- Tormen, G. (2010). «Ad ornamentum Imperii: il trasferimento della collezione Obizzi a Vienna a fine Ottocento». *Saggi e Memorie di Storia dell'arte*, 34, 167-248.
- Tormen, G. (2013). «Obizzi». *DBI*, vol. 79, 59-63.
- Torresi, A. (1998). «Note in margine al restauro delle impronte di gemme nell'Accademia di Belle Arti di Ravenna». Monteverchi, G. (a cura di), *La gipsoteca dell'Accademia di Belle Arti di Ravenna. Luisa Rasponi Murat e la collezione delle impronte in gesso di pietre preziose dalla Imperial e Regia Galleria di Firenze*. Ravenna, 19-24. Quaderni 2.
- Torresi, A. (a cura di) (1999). *Antonio Canova. Alcune lettere a Firenze (1801-1821). Inediti dall'Accademia di Belle Arti, dagli Uffizi, dalla Biblioteca Nazionale Centrale e dall'Archivio di Stato*. Ferrara: Liberty house.
- Torresi, A. (2000). *Scultori d'Accademia. Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze (1750-1915)*. Ferrara: Liberty house.
- Toscano, M. (2012). «Morghen, Raffaello». *DBI*, vol. 76, 767-71.
- Treydel, R. (2017). «Pozzi». *AKL*, Bd. 96, 455-8.
- Trier, D. (1996). «Boucheron, Angelo». *AKL*, Bd. 13, 297-8.
- Tulard, J. (éd.) (1991). *L'histoire de Napoléon par la peinture*. Avec la collaboration de Alfred Fierro et Jean-Marc Léry. Paris: Belfond.
- Valeriani, R. (1990). «Di Giovanni Beltrami, glittografo cremonese». *Antologia di Belle Arti*, 35-38, 23-9.
- van Win, J. (2008). *Un roi franc-maçon: Léopold I^{er} de Belgique*. Marcinelle: Éditions Cortext.
- Vermeule, C.C. (1956). *Cameo and Intaglio. Engraved Gems from the Sommerville Collection = Catalogue of the Exhibition* (The University Museum Philadelphia, Pennsylvania, 30 November 1956-31 March 1957). Philadelphia: The University Museum.
- Villa Santa, A. (1996). «Il Castello di Sanluri». *Milites. Castelli e battaglie nella Sardegna tardo-medioevale = Atti del Convegno* (Cagliari, Cittadella dei Musei, 7-31 dicembre 1996). Cagliari: CELT, 44-6.
- Vitellozzi, P. (2017). *Tesori di una collezione privata. Intagli, cammei, gioielli, 'objets de vertu'*. Con contributi di Arianna D'Ottone Rambach, Gabriella Tassinari, Paola Venturelli. Perugia: Volumnia.
- Wagener, F. (1990). *Madame Récamier 1777-1849*. Paris: Lattès.

Wagner-Wilke, A. (2018). «Santarelli, Emilio». *AKL*, Bd. 101, 133.
 Wieseler, F. (1882). «Ueber die Biehler'sche Gemmensammlung». *Nachrichten von der Königl. Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität zu Göttingen*, 9, 201-94.

Yarrington, A. (2009). «'Under Italian skies', the 6th Duke of Devonshire, Canova and the formation of the Sculpture Gallery at Chatsworth House». *Journal of Anglo-Italian Studies*, 10, 41-62.

Le lettere di Francesco Paolo Como a Ettore Ferrari

Un contributo documentario alla vicenda del Monumento ai caduti di Taranto

Stefania Castellana
Università del Salento, Italia

Abstract In 1923 the sculptor Francesco Paolo Como (Taranto, 1888-Rome, 1973) wins the contest for the *Monumento ai caduti in Taranto*. As known, the realization of this work suffers many delays because of tension between the author and the various committees. Only in 1953, the last group, the Aquilifero, can be set up. The article analyses the sequence of events related to the monument through a series of missives between Como and his mentor Ettore Ferrari (Rome, 1845-1929). Through this correspondence is possible to write a clearer history of the monument and his author, explaining the reasons of Como's anxiety, his relationship with Ferrari and his social role into the 'fascistissima' Taranto.

Keywords Great War. War Memorial. Sculpture. Taranto. Francesco Paolo Como. Ettore Ferrari.

Con la fine della Grande Guerra, la 'monumentomania', sviluppatasi all'indomani dell'Unità d'Italia per onorare la memoria delle personalità che hanno contribuito all'impresa – da Camillo Benso di Cavour a Giuseppe Garibaldi, da Giuseppe Mazzini a Vittorio Emanuele II, passando per i diversi patrioti – riprende vigore, caricandosi di nuovi significati.¹ Le necessità legate tanto alla celebra-

zione della vittoria quanto alla sepoltura dei numerosi morti sui campi di battaglia – ma, come ha dimostrato efficacemente Mosse (1990), anche alla creazione di un culto collettivo di stampo civico che da un lato giustificasse gli orrori della guerra e, dall'altro, contribuisse a quel processo di nazionalizzazione delle masse che vede nel cosiddetto 'Mito dell'Esperienza della Guerra' il suo

1 Il materiale documentario qui presentato è stato consultato in Archivio Centrale di Stato a Roma e nell'Archivio di Stato di Taranto, che ringrazio per la disponibilità nell'agevolare il più possibile il mio lavoro. Sono grata ai fratelli Pierluigi, Giorgio, Mina, Emma e Luciana Como – i figli dello scultore – per aver autorizzato la pubblicazione delle lettere in appendice. Ringrazio inoltre Loredana Como, Valeria De Luca, Paolo Di Marzio, Ernesto Gallerano, Federico Giannini, Francesco Guida, Rosaria Leonardi, Gianluca Lovreglio, Salvatore Romeo, Marco Tanzi e Massimo Turco.

Il processo di nazionalizzazione delle masse anche attraverso i monumenti è affrontata più volte da George Lachmann Mosse, in prima istanza e in relazione alla situazione tedesca in Mosse [1974] 2014, 81-113 e, successivamente, in Mosse 1990, dove ci si concentra sull'evoluzione e sull'impatto del 'Mito dell'Esperienza della Guerra' in Europa e su come i monumenti nazionali abbiano inciso sull'immaginario collettivo. In relazione al culto dei caduti in Italia si rimanda a Janz, Klinkhammer 2008, con bibliografia precedente; in particolare a Tobia 2008 Janz 2008 e Gibelli 2008 e, sulla costruzione del mito, a Isnenghi [1989] 2014. Sulla 'monumentomania' tra Ottocento e Novecento si rimanda a Fergonzi 1992 e, con particolare riferimento alla fase post-unitaria, cf. Mangone 2007, Savorra 2007a e Savorra 2011, con bibliografia di riferimento. Sulla questione dell'architettura celebrativa resta fondamentale Giuffrè et al. 2007.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-24
Accepted	2020-10-03
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Castellana, S. (2020). "Le lettere di Francesco Paolo Como a Ettore Ferrari. Un contributo documentario alla vicenda del Monumento ai caduti di Taranto". *MDCCC*, 9, 47-74.



Figura 1 Francesco Paolo Como, *Monumento ai Caduti*. Taranto, Piazza della Vittoria. Fotografia dell'Autore

momento apicale – portano a una frenetica attività che contempla l'innalzamento di monumenti ai caduti pressoché in tutte le città, piccole e grandi, ma anche di sacrari, ossari e parchi della rimembranza laddove il conflitto ha mietuto più vittime.²

Il fiorire di queste iniziative, nate in genere dal costituirsi di comitati spontanei che fanno propria la causa della glorificazione militare e della celebrazione della patria vittoriosa, non sempre raggiunge esiti qualitativi soddisfacenti. Anzi, da questa proliferazione prende il via una discussione pubblica sulla 'questione monumentale' che, come

ricostruisce Flavio Fergonzi (1992), coinvolge critici d'arte come Ugo Ojetto e Margherita Sarfatti, politici come Giovanni Rosadi e Benito Mussolini, artisti come Carlo Carrà e intellettuali come Ettore Janni ed Ettore Cozzani. Attorno all'opportunità di costruirli, prima e, successivamente, in relazione alla tipologia migliore da utilizzare o, ancora, al rapporto tra scultura e architettura, il dibattito assume spesso il tono della polemica quando si passa nell'ambito dei numerosi concorsi, banditi soprattutto negli anni Venti e per le città più grandi: gli orientamenti, tanto ideologici quanto di

² Sui monumenti ai caduti si rimanda a Canal 1982, Carraro 2007, Zucconi 2007 e Savorra 2014; sui sacrari Fiore 2007.



Figura 2 Francesco Paolo Como,
Monumento ai Caduti.
Taranto, Piazza della Vittoria.
Fotografia dell'Autore

gusto, hanno spesso il loro peso nel giudizio sulla scelta degli artisti. Un caso generalmente portato come esempio è quello del *Monumento al Fante* per San Michele al Carso, il cui concorso, bandito nel 1920, vede favorito Eugenio Baroni (Taranto, 1880-Genova, 1935) che propone l'immagine del 'calvario' del soldato. Tra numerose polemiche il concorso viene annullato e a mettere fine alla disputa, costantemente alimentata da Sarfatti (Savorra 2007b, 369) secondo la quale «non si può

parlare di patriottismo trionfante e di 'epopea' dinanzi alla via crucis», è il Duce in persona che il 6 gennaio 1923 dichiara il monumento di Baroni «teatrale e disfattista» e che, quindi, non sarebbe stato eseguito né in quelle forme né in altre (Savorra 2007b, 369).³

Nelle trattazioni legate alla memoria dei caduti nella Grande Guerra, poco spazio è stato dedicato alla travagliata vicenda del *Monumento ai caduti* della città di Taranto [figg. 1-2], iniziata nel 1919

³ Per la vicenda del *Monumento al Fante* si veda Fergonzi 1992, 141-5; Savorra 2007b e Savorra 2014. Il monumento è definito «teatrale e disfattista» già da Ardengo Soffici come si rileva da un articolo di Margherita Sarfatti ne *Il popolo d'Italia*, 15 dicembre 1922: cf. Fergonzi 1992, 144. Su Eugenio Baroni si rimanda a Sborgi 1990 e Rossini, Masi 2010.



Figura 3 Francesco Paolo Como, *Autoritratto. Il Poliedro*, 1 maggio 1924

con il costituirsi di un comitato spontaneo e terminata solo nel 1953, con la posa in opera dell'*Aquilifero* (Peluso 1984; Nistri 2016a; Gentile 2016), in una fase in cui il tracollo del 'Mito dell'Esperienza della Guerra' aveva portato a una trasformazione radicale del culto del soldato (Mosse 1990). Si tratta di un'opera che, per imponenza e fattura, può essere annoverata tra le più importanti del genere eseguite in Puglia; cosa che non dovrebbe affatto meravigliare data la crescente importanza di Taranto tra le due guerre, una città avviata, almeno nei desideri del Duce a divenire un avamposto della Marina Militare italiana nel Mediterraneo.⁴

Nonostante la posizione di rilievo assunta sotto il regime, le questioni artistiche della Taranto novecentesca hanno appassionato poco gli storici dell'arte, finendo spesso confinate nella bibliografia locale: il *Monumento ai caduti* non ha fatto eccezione.⁵ A risentire di questo silenzio critico è stato anche il suo autore, il misconosciuto scultore Francesco Paolo Como (Taranto, 1888-Roma, 1973) [fig. 3], già fante sul Carso durante la Grande Guerra e allievo a Roma di Ettore Ferrari (Roma, 1845-1929), al quale è legato anche da un altro ceppo di appartenenza: la Massoneria.⁶ Ed è proprio al rapporto tra allievo e maestro, al quale fa da sfondo la questione del *Monumento ai caduti*, che sono dedicate le pagine che seguono, complice lo spoglio del materiale epistolare conservato a Roma nell'Archivio Centrale dello Stato.

Per meglio comprendere questa relazione è, però, necessario sintetizzare rapidamente la vicenda del monumento: una storia lunga e cavillosa che, almeno per quel che riguarda Como, affonda le sue radici agli albori del Ventennio.⁷ Nell'agosto del 1923, a seguito di un concorso bandi-

⁴ Significativa, sotto questo punto di vista, è l'elevazione di Taranto a provincia nel 1923 con un decreto nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia*, nr. 222 del 21 settembre 1923, 6077, a firma di Benito Mussolini. Del vivo interesse del Duce per il città ioniaca sono testimonianza le numerose iniziative urbanistiche e di edilizia monumentale degli anni Trenta: cf. Porsia, Scionti 1989, Sgueglia 2012, Canali 2014, Labalestra 2018.

⁵ Sulla Taranto che esce dall'Isola dopo l'Unità d'Italia e la conseguente nascita del Borgo si veda *La città al Borgo* 1983; sulla Taranto fascista si veda Nistri et al. 1986 e, in particolare, Nistri 1986 e Nistri 2016b, nonché Lapesa 2011; sugli stessi temi confronta anche Acquaviva 1998. Al monumento ai caduti è dedicata la monografia di Peluso 1984, basata soprattutto sullo spoglio dei giornali dell'epoca. La questione attorno all'opera è ripresa nel recente contributo di Gentile 2016, dove si ripercorre l'intera vicenda, che si distingue per la verifica documentaria nell'Archivio Storico Comunale di Taranto e per un interessante corredo fotografico. Nel corso di questo intervento si farà riferimento soprattutto al lavoro di Giacinto Peluso dal quale le pubblicazioni successive non si discostano di molto negli esiti. Del monumento si registra traccia anche nel repertorio di Farese-Sperken 2008, 104, tuttavia incompleto circa le informazioni sull'opera e il suo autore. Per comprendere le difficoltà incontrate da diversi comitati pro monumento ai caduti in Puglia negli anni di avvento e ascesa del fascismo è esemplificativa la casistica della Terra di Bari, analizzata da Altamura 2016, con bibliografia; per la Puglia e la Grande Guerra si veda anche Donofrio Del Vecchio, Poli 2016.

⁶ Notizie biografiche su Francesco Paolo Como, scultore su cui ad oggi manca uno studio monografico, sono ricavabili in prima istanza da Peluso 1984, 54-60, 150-66; Di Genova 1995, 1484-5, 1490, 1545; Vetrugno 2000, 69-70; Guastella 2011, 23-4. Per quanto riguarda il poliedrico profilo di Ettore Ferrari si rimanda a Passalapi Ferrari 2005 e, per un'idea sulla rete di corrispondenza che lo scultore intesse con diverse personalità dell'arte e della politica, a Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 121-9. Per quanto riguarda la documentazione del Ferrari conservata presso l'Archivio Centrale dello Stato si consulti Nardi 2007. Il legame del Como con la Massoneria, iniziato nel 1911, è ampiamente documentato in Guida 2007, 539-40.

⁷ In realtà, i primi atti formali relativi all'innalzamento del monumento presso i giardini Garibaldi, appaltato a Cesare Bazzani, datano 1919: Peluso 1984, 13.

to nel settembre dell'anno precedente e al quale partecipano diciannove scultori, la giuria presieduta da Ettore Ferrari sceglie come bozzetto vincitore quello identificato dal motto *Si spiritus pro nobis quis contra nos?*: il lavoro, al quale vengono suggerite alcune migliorie, è quello di Francesco Paolo Como.⁸ Le controversie su presunte irregolarità nel concorso e sull'ubicazione del monumento iniziano poco tempo dopo: il fatto che lo scultore fosse di Taranto, secondo Giorgio Di Genova (1995, 1484 nota 122), può aver acuito il malessere attorno alla sua affermazione; ma, forse, è più comprensibile immaginare i malumori dei partecipanti a un concorso in cui a decretare il vincitore c'è il suo maestro. Un maestro, peraltro, come Ettore Ferrari che, già nel 1916, firma in veste di Presidente del Real Istituto di Belle Arti in Roma l'emissione di un contributo in denaro per il poco abbiente – e non più giovanissimo – Como (Peluso 1984, 56). Se poi si tiene conto che la sua iniziazione massonica avviene, presso la Loggia 'Archita', nel 1911 (Guida 2007, 539), ovvero l'anno prima del superamento dell'esame di ammissione all'Istituto di Belle Arti della capitale, si potrebbe ipotizzare che la munificenza di Ferrari nei suoi riguardi possa qualificarsi come atto di solidarietà tra 'fratelli' della medesima organizzazione.

La posa della prima pietra, tuttavia, tarda: i cittadini, nel pieno fermento commemorativo tipico di questa fase, cominciano a scrivere ai giornali per sollecitare l'esecuzione del monumento; scarseggiano i fondi e tra lo scultore e la Commissione di Vigilanza inizia a crearsi un certo attrito; nel 1925 partono finalmente i lavori, ma una serie di lungaggini e contrasti tra Como e vari membri di comitati e autorità locali, fa sì che l'inaugurazione avvenga solo il 4 novembre del 1930 e priva di una delle sculture, l'*Aquilifero* [fig. 12].⁹

Dalla corrispondenza con il suo maestro, che si intreccia a maglie molto fitte con tutta la vicenda del monumento, emerge un inedito profilo umano di Francesco Paolo Como: le lettere, che riguardano in particolar modo la condivisione con Ferrari di uno studio a Roma, sono rivelatrici, oltre che degli stati d'animo dello scultore, di una serie di questioni legate alla città, ai tempi, al sen-

so di appartenenza politica. Il ritratto di un uomo colto, attento all'attualità, mite ma piuttosto consapevole dei propri mezzi, tremendamente isolato nelle trattative con burocrati e amministratori. Un artista che vive male il rapporto con una città che gli appare arroccata in un provincialismo soffocante e dalla quale non vede l'ora di liberarsi. Il tenore delle missive, estremamente confidenziali, tratteggia anche il profilo sociale di Francesco Como, uomo umile e che versa costantemente in condizioni di bisogno e che, in molti casi, per far valere i propri diritti, necessita dell'intervento degli 'amici'. Ma raccontano anche, in una prosa a tratti vibrante, il Francesco Paolo Como massone e repubblicano nel contesto di ascesa del fascismo, con tutte le ombre e i timori che questa genera. Una personalità che il poeta Raffaele Carrieri, all'indomani del trionfo nel concorso, restituisce efficacemente:

Non saprei parlare di questo semplice e pensieroso Artista senza mettere in primissimo piano la sua bella fibra di uomo: moralmente e artisticamente parlando. Del Como si può ben dire che lo stile è l'uomo. Carattere fiero e animo gentile, sono le doti che formano la base granitica di tutta la sua vita, vita intensa di passione e di fede, oscuramente e silenziosamente combattuta.¹⁰

Di questa tempra venata di mestizia è intrisa la corrispondenza con Ettore Ferrari, che parte alla fine del 1923 e si protrae sino all'ottobre del 1925.

Nella prima lettera, datata 29 dicembre del 1923 – a pochi mesi, dunque, dalla conclusione del concorso e già in un clima di accese polemiche – Como scrive a Ferrari per accettare la sistemazione propostagli nel nuovo studio romano, in un tono che lascia intuire un certo ottimismo:

Io mi impegnerei lo stesso sin dal mese venturo, sebbene abbia in mente di trasferirmi costà in marzo od aprile, dopo cioè aver dato inizio ed avviati bene i lavori in piazza qui, e finito l'altorilievo [...] che sto eseguendo in grandezza quanto il vero.¹¹

⁸ La Commissione è formata, oltre che da Ettore Ferrari in veste di Presidente, da Giulio Bargellini, Francesco Malato, Alessandro Amaduzzi, Giuseppe Guastalla; si conoscono, inoltre, i nomi del secondo classificato, Ezio Ceccarelli, e del terzo, Giuseppe Masi: Peluso 1984, 52-3. Su Ezio Ceccarelli (Montecatini Val di Cecina, 1865-Firenze, 1927), autore di diversi monumenti tra cui quello ai caduti a Montecatini Val di Cecina (Rosticci 2007), si veda Condemi 1990. Giuseppe Masi (Gioia del Colle, 1879-Taranto, 1939) è esecutore, tra gli altri, del monumento ai caduti di Gioia del Colle, la sua città di origine.

⁹ Per la vicenda si rimanda a Peluso 1984 e Gentile 2016.

¹⁰ 'Lukar' (pseudonimo di Raffaele Carrieri). «Francesco Paolo Como. Artista pugliese». *Il Poliedro*, 1 maggio 1924, pubblicata in Peluso 1984, 157-8.

¹¹ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 29 dicembre 1923. Roma: Archivio Centrale dello Stato. Nella missiva fa riferimento anche all'esecuzione dei disegni in scala 1:25.

Lo scultore conta, quindi, di partire quanto prima per Roma e raggiungere il maestro. Nella missiva fa cenno ad alcuni lavori che sta eseguendo per un amico a Bitonto e a una visita a Trani, nella quale

ebbi agio di ammirare il di Lei monumento a Bovio, che a me pare l'unica cosa bella della cittadina adriatica. Non parlo, quindi, [...] del monumento ai caduti di quella città, opera di un certo Bassi da Trani, quello che presentò qui l'obelisco con quel gruppo "farraginoso" ed incomprendibile ed agitatore anch'esso dell'idea di annullare il concorso.¹²

L'artista, nel citare quel «certo Bassi» - scultore in realtà assai più affermato di Como, esecutore di numerosi monumenti non solo in Puglia - rivela a grandi linee l'aspetto di uno dei bozzetti concorrenti elaborato su una tipologia già cara ai monumenti commemorativi dell'Indipendenza: quella dell'obelisco, che Antonio Bassi utilizza, ad esempio, nel monumento ai caduti di Martina Franca, inaugurato nel 1929.¹³

Nel monumento di Taranto lo scultore rielabora invece la tipologia della colonna combinandola con quella del cippo con sacrario, raggiungendo un effetto slanciato e imponente a un tempo, con la *Vittoria alata* che però pone alla guida degli eroi, anziché in una condizione di isolamento come spesso la si trova nei monumenti ai cadu-

ti; completano altri tre gruppi bronzei: l'*Apoteosi del Fante*, l'allegoria di *Taranto e gli artefici della Vittoria* e l'*Aquilifero*. Si tratta di soggetti perfettamente in linea con le tematiche care al culto dei caduti, con l'esaltazione del cameratismo, del sacrificio per la patria da cui genera l'eroismo, della virilità sintetizzate nel gruppo raffigurante l'*Apoteosi del Fante*, per il quale la giuria richiede un aumento delle dimensioni rispetto a quelle prospettate nel bozzetto e che, come si vedrà più avanti, sarà oggetto di piccole ma significative variazioni iconografiche.¹⁴

La scelta della colonna dorica, come dichiara lo stesso autore, è riproposizione della colonna del tempio «di Nettuno».¹⁵ La tipologia della colonna, anch'essa molto fortunata nella stagione dei monumenti per l'Indipendenza, sembra essere particolarmente apprezzata anche da Ettore Ferrari: già nel caso del *Monumento alla Breccia di Porta Pia* a Roma (1895), in qualità di Presidente della Commissione decide per l'erezione di una colonna la cui sistemazione architettonica sarebbe stata appannaggio di Carlo Aureli - già distintosi in occasione del concorso per il *Monumento a Vittorio Emanuele II*, proponendo una colonna istoriata -, mentre la *Vittoria alata* sarebbe stata eseguita da un altro suo allievo, quel Giuseppe Guastalla (Savorra 2007, 293), anch'egli massone, che sarà membro della giuria nel concorso tarantino.¹⁶

¹² Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 29 dicembre 1923. Roma: Archivio Centrale di Stato.

¹³ Per le tipologie dei monumenti ai caduti per l'Indipendenza cf. Savorra 2007, 289-97. Su Antonio Bassi (Trani, 1889-1965), esecutore tra gli altri dei monumenti ai caduti di Ginosa (1922), Trani (1923), Candela (1926), Martina Franca (1929), del monumento della *Santa Fanteria* a Como (1924) e dell'Ara votiva per i caduti a Zara (1928), si veda Pastore 2018. In relazione al monumento di Martina Franca, se letto in parallelo con le parole di Francesco Paolo Como, la presenza dell'obelisco e il rilievo alla base sul quale insistono in maniera concitata figure di soldati in sella a cavalli imbizzarriti potrebbero far pensare a un reimpiego del progetto inizialmente destinato a Taranto.

¹⁴ Per le caratteristiche dei monumenti ai caduti della Grande Guerra, intesi come «spazi sacri di una nuova religione civica» e il clima culturale attorno al culto del soldato caduto si veda Mosse 1990, 79-118 (la citazione è a pagina 34) e, con particolare riferimento ai monumenti italiani, Isnenghi 2004, 290-4 e Tobia 2008, con bibliografia. Per una panoramica sui monumenti ai caduti in Italia, un utile strumento è costituito dal repertorio online *Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra mondiale*, http://www.catalogo.beniculturali.it/sigecSSU_FE/caricaPercorsoTematicoPubblicato.action?id=2007&titoloPercorso=censimento%20dei%20monumenti%20ai%20caduti%20della%20prima%20guerra%20mondiale. I suggerimenti al bozzetto di Como sono relativi a un aumento delle dimensioni del gruppo scultoreo dei tre militi «così brillantemente composto, come di tanta efficacia di espressione», una maggiore evidenza, anche decorativa, delle porte laterali di accesso alla cripta «di tanta felice ispirazione da dare al monumento un carattere veramente speciale, oltre ad un ufficio di gentile e pietosa conservazione di patriottiche memorie» e una riduzione della gradinata: Peluso 1984, 52-3.

¹⁵ «Taranto, che fu, sin dai remotissimi tempi, segnacolo di civiltà in Italia e conobbe trionfi guerreschi e dolcezze di operosità pacifica, vide il volto della sua bellissima Niké e dedicò un magnifico tempio al Dio del mare. Non si potrebbe concepire un monumento ai caduti di Taranto senza tenere presente che questa città ebbe una sua vittoria ed un suo Monumento. Elementi essenziali e di primissimo ordine, questi mediante i quali si può costruire una bellissima composizione che legghi il passato al presente. Ho trovato logico, perciò, che una colonna dorica del tempio di Nettuno dovesse sorreggere la Niké tarentina»: Peluso 1984, 161, dove il virgolettato dalla relazione che accompagna il bozzetto è inserito nell'articolo che Raffaele Carriero citato alla nota 10.

¹⁶ Per il monumento romano «si era vincolati all'uso di una colonna di marmo in granito rosso rinvenuta nel 1875 durante gli scavi del Pantheon e di un blocco di granito depositato all'orto botanico; pertanto agli autori era lasciata libertà soltanto di ricorrere a soluzioni decorative come capitelli con foglie di palma e inserti ornamentali composti da scudi, spade e ghirlande militari»: Savorra 2007, 293. Per Guida 2007, 539-40, nel monumento tarantino sarebbero rappresentati «i simboli massonici quale il triangolo, le due colonne, il *sancta sanctorum* del tempio, la vittoria della sapienza che guida i maestri».

Tornando alla corrispondenza, Como non raggiunge Roma nei tempi pronosticati. Già nel gennaio del 1924 le cose sembrano mettersi per il verso sbagliato: pur mantenendo l'impegno per lo studio con relativo accollo degli oneri, lo scultore confessa al suo maestro di non avere i mezzi economici per affrontare il viaggio in quanto

le spese – per me ingenti – a cui ho dovuto sottopormi per studio, luce, ecc... da quattro o cinque mesi in qua, han fatto sì che il premio del concorso prendesse il volo.¹⁷

Controversa è anche la questione relativa al contratto tra l'artista e il Comitato Tecnico, legata all'approvazione da parte del Comitato Generale della relazione sull'ubicazione del monumento.¹⁸ Qualcosa sembra smuoversi qualche tempo dopo: il 6 febbraio 1924, dalle colonne del periodico tarantino *La Voce del Popolo*, è diffuso l'annuncio della posa della prima pietra, fissata per il successivo 21 aprile (Peluso 1984, 69). In una missiva a Ferrari del 16 febbraio, Francesco Paolo Como fornisce una serie di informazioni sullo stato dei lavori, parlando del

gran da fare che ho avuto e che tuttora ho per i disegni 1:25 il particolare modellato e qualche altro preparativo per la posa della prima pietra, che come Ella avrà letto sarà posta verso la fine di aprile o i primi di maggio. [...] Ho portato abbastanza innanzi la modellazione delle tre figure del lato sinistro della Vittoria e mi propongo di finirle per la metà di marzo.¹⁹

Accanto alla preoccupazione per lo studio, del quale il maestro non gli ha ancora comunicato i costi,

si affaccia una vera e propria richiesta di intercessione presso il Comitato:

Spero che Lei sarà un po' libero per poter fare una capatina qui e giudicare quello che ho fatto, per mettere in pace l'anima di tutti quei dubbiosi che mi credono molto più novellino e più ignorante di quel che sono.²⁰

Il riferimento a una visita del maestro a Taranto è presente anche in una lettera successiva, datata 18 marzo 1924, nella quale Como lamenta il fatto che il Comitato lo consideri, più che artista, un appaltatore del lavoro, con oneri annessi.²¹ Nel cercare conforto, lo scultore chiede a Ferrari

che, quando sarà invitato a giudicare il mio saggio di plastica, vorrà aprire gli occhi a questi signori e far conoscere loro quelle consuetudini che ignorano, o [...] fingono di ignorare. In qualità di presidente onorario Lei può far benissimo ciò, senza ledere gl'interessi miei e quelli del Comitato.²²

Como conta ancora di potersi trasferire a Roma dopo la posa della prima pietra, «non più tardi del maggio prossimo»: Ferrari deve averlo rassicurato circa la necessità di tempo per eseguire l'opera, avvertendo il disagio dell'allievo per i ritardi che gli vengono imputati:

Riguardo a quanto Lei mi dice riguardo la riuscita dell'opera d'arte, La ringrazio e ne ero persuaso per averlo appreso da Lei, quando ero all'Istituto. Non così, forse, la pensano questi ingegneri, i quali credono che si debba fare a tamburo battente, tanto per far presto. Penso che si possa essere svelti, lavorando senza difficol-

¹⁷ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 14 gennaio 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

¹⁸ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 14 gennaio 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato. Il dibattito sull'ubicazione del monumento, eretto dopo una serie di vicissitudini, in Piazza XX Settembre (oggi Piazza della Vittoria), è documentato in Peluso 1984.

¹⁹ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 14 febbraio 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

²⁰ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 14 febbraio 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

²¹ «Di una sola cosa non son riuscito a persuadermi [...] e, cioè, se è vero o no che l'artista il quale assume non solo la direzione, ma l'esecuzione materiale, bensì, d'un Monumento con personale di sua fiducia, debba e possa essere considerato appaltatore e, quindi, vedersi applicate le stesse condizioni a cui sottostanno tutti gli appaltatori di lavori di costruzioni in genere [...] A me pare che, in fatto di concorsi e d'esecuzione d'opere d'arte del genere, ci siano delle consuetudini, se non proprio delle leggi (non so) che tutelano gl'interessi dell'artista, che non è, nella maggior parte dei casi, un capitalista, ma un uomo come gli altri, che, oltre a quelle sue doti speciali, e proprio per migliorare quelle sue doti, ha tanti bisogni che la maggior parte degli'ingegneri ignora»: Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 18 marzo 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

²² Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 18 marzo 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

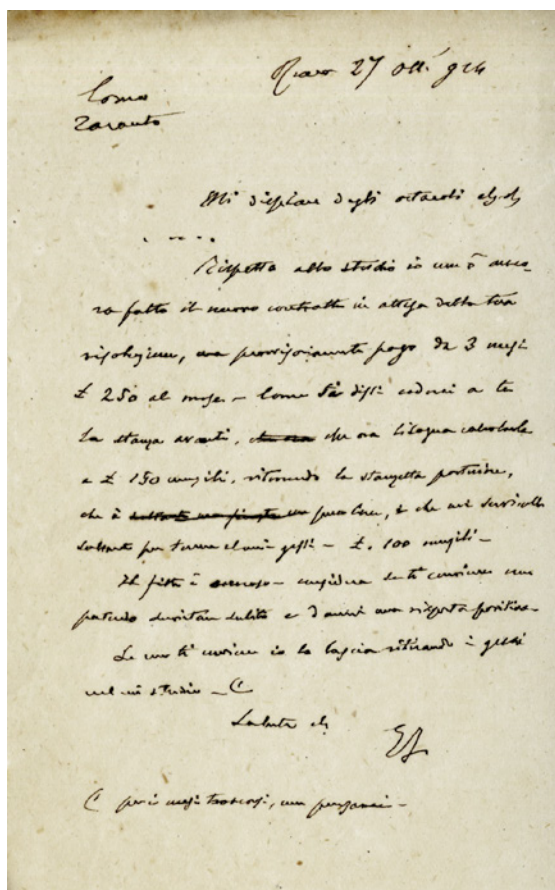


Figura 4 Minuta di Ettore Ferrari. Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo

tà ed avendo tutti i mezzi a disposizione tutte le volte che se ne ha bisogno – ma che non si possono fare miracoli quando l'ambiente non offre modelli, né formatori capaci.²³

Ma la posa della prima pietra slitta ancora e l'artista resta intrappolato a Taranto. Il disagio per l'ostilità del clima cresce e Como non perde occasione da un lato di mortificarsi per le difficoltà a raggiungere Ferrari nella capitale, dall'altro di manifestargli il suo

bisogno di consiglio e di sostegno morale. Ciò mi può venire soltanto da Lei che non solo fu e resta mio venerato Maestro, ma si degnò di accordarmi una benevola quanto immeritata amicizia. Come vede sono sempre in lotta con gente che vuole ad ogni costo uccidere in me ogni entusiasmo per la vita e quella divina gioia di lavorare per un ideale di bellezza e di giustizia sociale.²⁴

Intanto i tempi per l'occupazione dello studiolo stringono e, in una minuta del 27 ottobre 1924, dopo aver impostato una serie di convenevoli, Ettore Ferrari incalza Como sulla questione che sembra stargli più a cuore [fig. 4]:

Rispetto allo studio io non ho ancora fatto il nostro contratto in attesa della tua risoluzione, ma precisamente pago da 3 mesi £ 250 al mese. Come ti dissi cederei a te la stanza avanti, che ora bisogna calcolarla a £ 150 mensili, ritenendo la stanzetta posteriore che ha poca luce, che mi servirebbe soltanto per tenere alcuni gessi - £ 100 mensili. Il fitto è oneroso - considera se ti conviene [...] Se non ti conviene io lo lascio ritirando i gessi.²⁵

E, dopo i saluti di rito, il maestro rassicura l'allievo con un'affettuosa postilla: «per i mesi trascorsi, non pensarci».²⁶

Le angosce di Como, tuttavia, sono altre: ad avvelenare i pozzi, oltre al disagio provocato dalla macchinosa attività del Comitato e al malessere derivante dall'essere costretto a Taranto, emergono anche questioni di natura politica. Il 25 gennaio

²³ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 18 marzo 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

²⁴ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 23 ottobre 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato. Nella missiva si parla anche di lavori per «due paesi dei dintorni» e di un altro per San Vito dei Normanni.

²⁵ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, minuta di Ettore Ferrari, Roma, 27 ottobre 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivi aggiunti).

²⁶ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, minuta di Ettore Ferrari, Roma, 27 ottobre 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

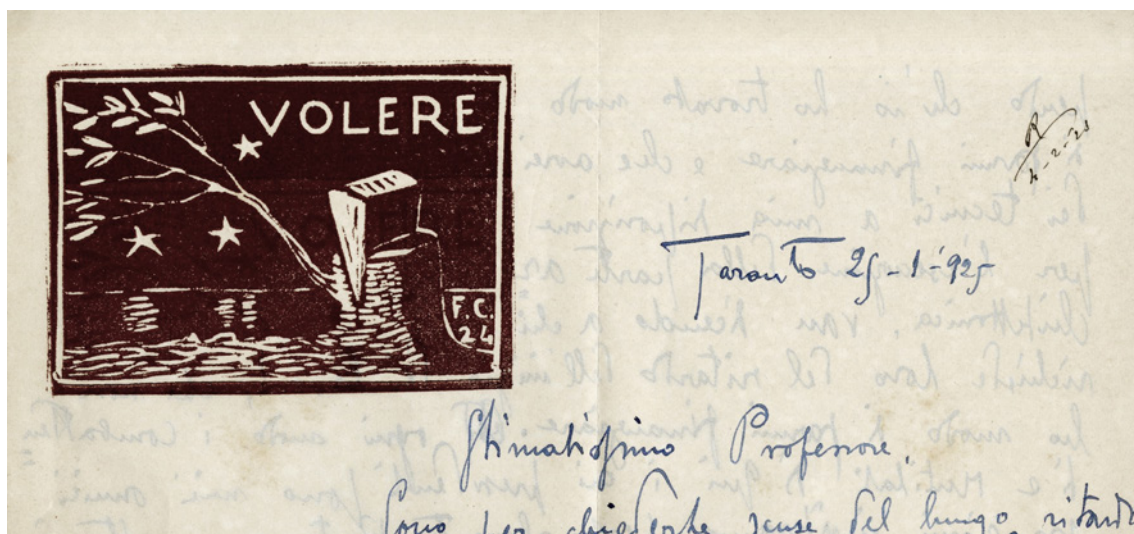


Figura 5 Dettaglio della lettera di Francesco Paolo Como a Ettore Ferrari. Archivio Centrale dello Stato di Roma, Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo

1925, all'indomani di un articolo uscito su *La Voce del Popolo* nel quale si chiede conto dello stato dei lavori (cf. Peluso 1984, 70), Como scrive al suo maestro una lettera nella quale appare disarmato e completamente in balia degli eventi:

Se non si decide questa benedetta faccenda del monumento non avrò l'animo tranquillo. Per sovrappiù giorni fa ho subita la seconda perquisizione, negativa s'intende. E poiché siamo in una città di provincia s'è saputo subito; cosicché mi tocca subire anche l'inconveniente di dover dare notizie a persone che mi chiedono informazioni e che *mi han sempre creduto lontano dalla politica*.²⁷

Ma Francesco Paolo Como non è mai stato lontano dalla politica. Repubblicano per retaggio familiare (Peluso 1984, 54), è lui stesso a fare spesso riferimento a incontri con «amici» durante i quali riporta, come sacri moniti, le parole di Ettore Ferrari:

Gli *amici* repubblicani di qui, ed i giovani in ispecial modo l'ammirano sempre più per la durezza e fermezza del carattere e per le *parole di fede* alta e ardente ch'Ella porta fra i giova-

ni che hanno bisogno d'un indirizzo preciso ed onesto in questi *momenti di bailamme politico e di pietose crisi di coscienza*.²⁸

Gli *amici* hanno ascoltato con piacere quelle brevi e succose parole che Lei mi scrisse nell'ultima lettera – e che danno la misura esatta del di Lei carattere fermo e incrollabile.²⁹

Si tratta verosimilmente di riunioni massoniche e il riferimento alle «parole di fede» di Ettore Ferrari, all'epoca Sovrano Gran Commendatore del Supremo Consiglio del Rito Scozzese Antico e Accettato (Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 121-9, con bibliografia precedente) – lo stesso a cui appartiene Francesco Paolo Como, maestro massone dal 1921 (Guida 2007, 539-40) – nonché convinto oppositore del regime, contribuisce alla lettura della difficile situazione della Massoneria in Italia con l'avvento del regime (Fedele 2005). Il clima è dunque rovente anche per la Massoneria tarantina, per cui l'artista ha più di una ragione per essere inquieto: si è alla vigilia della messa al bando delle Obbedienze massoniche e solo nella città ionica, nel settembre del 1924, vengono devastate da squadre fasciste la casa del Grande Oriente

²⁷ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 25 gennaio 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivo aggiunto). E, ancora: «Ciò che più mi dà fastidio è la freddezza e la malafede dei signori del Comitato tecnico, che attaccati una prima volta dai giornali ed invitati ad informare il pubblico sull'opera svolta in questi decorsi 18 mesi, dopo un mese non si accingono ancora a rispondere al pubblico, né a convocare il Comitato generale». La lettera presenta un'illustrazione dello stesso artista, recante un significativo «volere» [fig. 5].

²⁸ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 14 febbraio 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivo aggiunto).

²⁹ Fondo Ettore Ferrari, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 18 marzo 1924. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivo aggiunto).

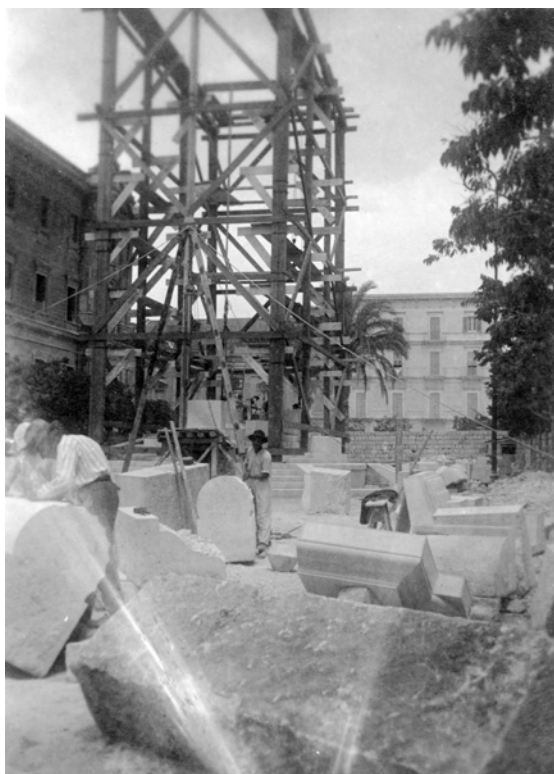


Figura 6 Lavori per l'esecuzione del basamento. Archivio di Stato di Taranto, Fondo Pasquale Imperatrice, cartella 2, Como. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo

e quella delle due logge dell'Obbedienza di Piazza del Gesù (Guida 2007, 539-40).

Stufo dell'inerzia mostrata dall'amministrazione e dal Comitato dinanzi alle copiose accuse mosse sui giornali per aver «fatto poco per il tributo ai nostri Morti e quel poco che si è fatto, viene travolto ora dal più ingeneroso oblio»,³⁰ Como decide di scrivere a *La Voce del Popolo* per chiarire la sua posizione al fine di «evitare indiscrezioni e malignazioni sul mio conto».³¹

Il conflitto tra lo scultore e le propaggini burocratiche attorno al monumento è oramai di dominio pubblico: passa appena una settimana dall'intervento dell'artista che la Commissione di Vigilanza stila una relazione presentata al Comitato Generale al fine di giudicare «il proprio operato e quello dello scultore Como».³² I maggiori contrasti sorti sino a questo momento riguardano le difficoltà dell'artista nel recupero dei finanziamenti per la parte architettonica dell'opera. Nei primi di marzo, il Commissario Prefettizio Ildebrando Merlo convoca un'assemblea invitando i principali attori attorno alla questione del monumento: la decisione è di dividere i lavori in due lotti, ovvero la parte muraria da affidarsi a un'impresa e la parte allegorica appannaggio dello scultore, «così come proposto dallo stesso prof. Como, a mezzo dell'ingegnere Giudici».³³

L'artista, come si evince da una missiva a Ettore Ferrari datata 26 marzo 1925, non sembra pienamente soddisfatto della risoluzione: non gli sono state infatti comunicate le percentuali che gli spettano «per elaborazione di progetti, direzione artistica e misura delle opere».³⁴ Nella condizione di dover rincorrere i membri del Comitato per ottenere quanto gli è dovuto, stanco e spossato, Como chiede nuovamente l'intercessione del maestro:

Le sarei gratissimo se dal canto Suo [...] volesse scrivere al Resta chiedendogli notizia di questa pratica che, oramai, comincia ad invecchiare troppo e mi tiene legato in questa città, dove impossibilissimo mi è lavorare ed occuparmi di questo ed altri lavori ai quali darò inizio quando mi troverò in condizioni di ambiente più favorevoli.³⁵

³⁰ «Per il Monumento ai Caduti». *La Voce del Popolo*, 24 gennaio 1925, in Peluso 1984, 70.

³¹ Francesco Paolo Como. «Per il Monumento ai Caduti». *La Voce del Popolo*, 7 febbraio 1925 (datata 31 gennaio 1925), in Peluso 1984, 70-1.

³² «La polemica pel Monumento». *La Voce del Popolo*, 14 febbraio 1925, in Peluso 1984, 71.

³³ «Pel Monumento ai Caduti di Taranto». *La Voce del Popolo*, 13 marzo 1925, in Peluso 1984, 72.

³⁴ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 26 marzo 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

³⁵ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 26 marzo 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.



Figura 7 Francesco Paolo Como ritratto sul basamento del monumento. Archivio di Stato di Taranto, Fondo Pasquale Imperatrice, cartella 2, Como. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo

Nella lettera torna a sottolineare come la cittadinanza sia impaziente e si mostra intollerante nei confronti dell'atteggiamento lassista «di coloro che, forti di una posizione politica conquistata per opera della propria fazione, possono far molto quando vogliono».³⁶ Il primo aprile il Commissario Prefettizio Ildebrando Merlo convoca una riunione del Sottocomitato Finanziario nella quale viene nominato presidente l'Intendente di Finanza, il Commissario Costantini, con il compito di recuperare i fondi necessari per l'avvio dei lavori.³⁷ La notizia rallegra Como che, il 5 aprile 1925, si affretta a informare Ferrari.³⁸ Dalla lettera viene fuori che il maestro non ha colto l'invito a incalzare l'Ingegnere Cosimo Resta in quanto Como ne sollecita nuovamente l'intervento. La cerchia degli «amici», intanto, non smette di tutelare lo scultore in ogni circostanza:

Recandomi in Municipio nella scorsa settimana ebbi agio di leggere la relazione del Comitato tecnico [...] Vi ho notato alcune inesattezze ed alcune ambiguità che potevano in certo modo nuocermi, se all'Assemblea su menzionata non avessero partecipato molti miei amici, che, a prescindere dai sentimenti di affetto cui sono legato, si recarono all'adunanza col fermo proposito di non permettere più dilazioni. E così è stato.³⁹

Nonostante le notizie in parte rincoranti – la posa della prima pietra pare finalmente vicina – Ettore Ferrari punta velocemente sul foglio della missiva che il contratto dello studio è in scadenza e, avendo il proprietario intenzione di aumentare l'affitto, il mese successivo lo avrebbe lasciato.⁴⁰ Bisogna attendere il 12 giugno perché Francesco

³⁶ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 26 marzo 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

³⁷ «Pel Monumento ai Caduti». *La Voce del Popolo*, 4 aprile 1925, in Peluso 1984, 73.

³⁸ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 5 aprile 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

³⁹ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 5 aprile 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivo aggiunto).

⁴⁰ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 5 aprile 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato: «intanto ti comunico che scaduto il contratto, il proprietario aumenta di nuovo il fitto ed io nel mese venturo lascerò lo studiolo. EF».



Figura 8 Francesco Paolo Como con il modello del gruppo con la Vittoria Alata. Archivio di Stato di Taranto, Fondo Pasquale Imperatrice, cartella 2, Como. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo

Paolo Como confessi al suo maestro la definitiva impossibilità di essere a Roma in tempi stretti e, dunque, di poter utilizzare lo studio.⁴¹ Si tratta di una lettera che fornisce numerose informazioni, su tutte la certezza che i lavori sono finalmente iniziati [figg. 6-7].⁴² Allo scultore è concessa l'opportunità di poter utilizzare come studio, a titolo gratuito, un locale nell'Istituto Tecnico, ma questo non basta a placarne il livore e la sfiducia nei confronti del Comitato Tecnico né l'insofferenza per Taranto:

In questa città non esistono tariffe, né si rispettano o si fanno rispettare quelle che i sodalizi di altri paesi stabiliscono per ogni sorta di lavori di costruzione edilizia. In considerazione, in-

*fine, che dovrò dirigere questo benedetto lavoro [...] mi tocca restare qui per circa dieci mesi ancora; sempre che i lavori procederanno con alacrità e senza interruzioni. Da quanto le ho scritto, può facilmente dedurre che le condizioni alle quali ho ceduto ad altri l'esecuzione del lavoro non sono ottime; né buone.*⁴³

Si lascia poi andare alla descrizione del lavoro che si accinge a intraprendere [fig. 8]: la modellazione dell'erma con le modifiche suggerite e del festone sull'architrave dei portali; fa poi un cenno alla

Vittoria tarantina, per la quale mi atterrò (approntando qualche modifica allo sviluppo e all'andamento delle ali) al modello di bronzo

⁴¹ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁴² Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁴³ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato (corsivi aggiunti).

esistente nel Museo di Napoli e riprodotto, in esemplari di varia grandezza, dal "Laganà".⁴⁴

Il riferimento alla piccola statua bronzea custodita nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli è già noto alla stampa dell'epoca, ma in questa lettera Como lo dichiara esplicitamente, aggiungendo che la Fonderia Laganà ha più volte riprodotto l'opera.⁴⁵

Inoltre,

in questi ultimi mesi ho eseguito anche un modellino in gesso di tutto il monumento alla scala di 1/50. Un gingillo di 28 centimetri di altezza, che appena potrò procurarmi della buona gelatina riprodurrò, e di cui mi propongo di offrire un esemplare a Lei.⁴⁶

L'artista è, tuttavia, consapevole che quel piccolo dono non può essere sufficiente a risarcire il maestro della percentuale sino a quel momento anticipatagli per il fitto dello studio in Roma. La sua idea, dunque, è quella di richiedere al Comitato una somma ulteriore per il suo lavoro:

Poiché il Comitato si è rimesso a Lei per il collaudo delle opere plastiche e decorative, io spero che Lei non avrà nulla in contrario per notificare al Presidente de su detto Comitato, che nel preventivo fattomi dal fonditore non è compreso il mio lavoro, e che un compenso o premio al mio lavoro sarà giusto ed umano che lo assegnino.⁴⁷

L'atteggiamento più disteso dell'artista è legato anche alle iniziative di raccolta fondi che, numerose, vengono prese in città. Ma i fondi non bastano: si riapre la *querelle* sulla stampa locale e sembra farsi largo il timore di una nuova interruzione dei lavori (Peluso 1984, 74-7). A questo punto interviene una variabile singolare: da Roma, per mano di anonimo, giunge a *La Voce del Popolo* una let-

tera che reca la data 10 agosto, ma pubblicata solo il 22 dello stesso mese; è la «rampogna» di un fante che si rivolge al «povero caro amico di trincea» per consolarlo del fatto che «il Tuo nome non ha inciso ancora il marmo costoso, perché enorme sembra il prezzo dell'opera a chi oggi vive, per la Tua vittoria!».⁴⁸ La chiusura è particolarmente significativa:

E se non avrai in questa Città di *imbelli* gaudenti il Tuo altare, dove il Tuo sacrificio venga venerato, lascia che il tempo cancelli la vergogna. Canta, vecchio compagno d'arme la Tua Canzone di Guerra! Taranto canta e si inebria, *molle* ed invertebrata, nella sua coerenza storica!!!⁴⁹

La carica retorica della missiva riprende tutti i cliché legati al mito del soldato caduto: la trincea, le canzoni di guerra, il sacrificio, la vittoria, la necessità di un altare per la nuova religione patriottica. Quello che appare chiaro è il 'fante' che scrive è una persona che non solo conosce perfettamente la situazione della città e la questione del monumento, ma ha una cultura tale da permettergli di citare Orazio, che per primo parla di *molle* e *imbelli* *Tarentum*.⁵⁰ Si potrebbe addirittura ipotizzare che la lettera sia uscita dal calamaio del Ferrari o del Como stesso. D'altra parte, il 26 marzo, è proprio lo scultore ad affermare di essere

sempre in grado, però, se questa faccenda dovesse riaddormentarsi [...] di muovere gli amici della Federazione e della Sezione Combattenti e di far parlare la stampa locale e quella di fuori.⁵¹

E, in tal senso, appare emblematico anche un episodio che si verifica nel marzo dell'anno successivo quando, dinanzi a un ulteriore rallentamento, il neo eletto Presidente della Sezione Provinciale dei Mutilati, Guglielmo Armentani, scrive una lettera di denuncia dello stato della pratica alla

⁴⁴ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁴⁵ «La Vedetta Jonica», 4 novembre 1930, in Peluso 1984, 146-7. L'opera è riprodotta, in relazione al monumento, in Gentile 2016, 18. La fonderia napoletana Laganà è inoltre responsabile della fusione degli altorilievi superiori e dell'*Aquilifero*: Peluso 1984, 94; Gentile 2016, 10.

⁴⁶ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁴⁷ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 12 giugno 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁴⁸ «Il Monumento... in alto mare». *La Voce del Popolo*, 22 agosto 1925 (datata 10 agosto), in Peluso 1984, 77-8.

⁴⁹ «Il Monumento... in alto mare». *La Voce del Popolo*, 22 agosto 1925 (datata 10 agosto), in Peluso 1984, 77-8 (corsivi aggiunti).

⁵⁰ I noti riferimenti alla Taranto «molle» e «imbelle» nelle opere di Quinto Orazio Flacco sono rispettivamente in *Satire*, II, 4, 34 e *Epistole*, I, 7, 44-5.

⁵¹ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 26 marzo 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.



Figura 9 Cartolina raffigurante il bozzetto del Monumento ai Caduti di Taranto. Archivio di Stato di Taranto, Fondo Pasquale Imperatrice, cartella 2. Como. Su concessione del Ministero dei Beni Culturali e del Turismo



Figura 10 Francesco Paolo Como, *Apoteosi del Fante*. Taranto, Piazza della Vittoria. Fotografia dell'Autore

quale fa eco, a distanza di una settimana, una nota del Como in cui lo scultore tiene a sottolineare che le responsabilità dei ritardi non sono sue (Peluso 1984, 79-80). Non meraviglierebbe affatto che la polemica a mezzo stampa fosse stata studiata da artista e Sezione dei Mutilati *ad hoc* per riaccendere i riflettori sulla vicenda. E, forse, anche la missiva romana a un giornale locale, così informata e così dentro le questioni della città, può essere annoverata tra i trucchi messi in atto da Francesco Paolo Como per riportare l'attenzione sulla sua opera.

Nell'ultima lettera destinata a Ettore Ferrari, datata 22 ottobre 1925, torna a pesare sullo scultore l'inquietudine dei tempi.⁵² Il monumento, iniziato in aprile, è di nuovo fermo e lo scultore ango-

sciato. Non ha ricevuto anticipi sul lavoro già fatto e le vicende politiche del Paese sembrano avere un loro peso anche sulle sue ansie:

Non le ho scritto [...] perché temevo che non Le recapitassero le mie lettere. [...] Non insisto poi sul fatto che se il Comitato tecnico ha potuto agire come ha fatto fin'oggi è stato perché non sono ben visto dai capoccioni che oggi comandano il paese.⁵³

Torna a farsi largo la polemica sulla regolarizzazione della sua posizione contrattuale, che esploderà in seguito in un lungo esposto al Prefetto, datato 28 gennaio 1926, nel quale Como si difende dalle accuse in merito alla lentezza dei lavori e im-

⁵² Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 22 ottobre 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

⁵³ Fondo Ettore Ferrari, corrispondenza, b. 12, f. 564, lettera di Francesco Paolo Como, Taranto, 22 ottobre 1925. Roma: Archivio Centrale dello Stato.



Figura 11 Ettore Ferrari, *Cum Spartaco pugnavit*. Roma, Galleria Nazionale di Arte Moderna (da: Passalapi Ferrari 2005, 69). Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo



Figura 12 Francesco Paolo Como, *Aquilifero*. Taranto, Piazza della Vittoria. Fotografia dell'Autore

pone delle condizioni precise tra cui quella - già anticipata al maestro - di non consegnare i disegni prima di avere un contratto.⁵⁴

Forse è dopo questa missiva che Ettore Ferrari giunge finalmente a Taranto: della sua visita necessaria a «essere rassicurati che [...] lo scultore possedesse realmente la capacità adatta a tanta opera d'arte», si parla nella relazione del Commissario Prefettizio del 18 gennaio 1926, custodita nell'Archivio di Stato di Taranto, nella quale si fa riferimento a un parere del maestro

con qualche riserva, favorevole allo scultore, ma fu accompagnato da una formale pregiudiziale, che cioè il Como avrebbe dovuto tassativamente trasferirsi in sede più adatta (in Roma) per poter svolgere il proprio lavoro.⁵⁵

Si nota, ancora una volta, l'intesa tra allievo e maestro attorno a un punto fondamentale: il trasferimento nella capitale di Como, connesso anche alla questione dello studio, protagonista del carteggio qui presentato.

Il resto è storia nota: le controversie proseguono ancora per diversi anni, tra sostituzioni negli incarichi apicali amministrativi e dei comitati, alterchi contrattuali, rallentamenti dovuti a mancanza di fondi e contrasti con terzi; solo nel febbraio del 1928 lo scultore riesce a lasciare finalmente Taranto per recarsi a Roma dove, nei ranghi di una generale sfiducia nelle sue capacità artistiche, gli viene imposta la supervisione, mal tollerata, di Guastalla (Peluso 1984, 94).

Francesco Paolo Como sembra recepire effettivamente degli stimoli nuovi, che vanno a influire sull'idea iniziale del monumento: una nota cartoli-

⁵⁴ Prefettura, Gabinetto, 295, cat. 12, fasc. 17, Monumento ai caduti in guerra, 28 gennaio 1926. Taranto: Archivio di Stato.

⁵⁵ Prefettura, Gabinetto, 295, cat. 12, fasc. 17, Monumento ai caduti in guerra, 18 gennaio 1926. Taranto: Archivio di Stato.

na riproduce il bozzetto dell'opera [fig. 9] nel quale è possibile osservare una differenza con l'effettiva realizzazione nel gruppo con la *Apoteosi del Fante* [fig. 10]. Nell'immagine è possibile vedere come il fante, sorretto dai compagni, è come innalzato e non appaia, quindi, in quell'atteggiamento di pesante abbandono che si legge nella versione definitiva dell'opera. La soluzione adottata da Como nel monumento potrebbe essere frutto di una meditazione sul gruppo *Cum Spartaco pugnabit* oggi nella Galleria Nazionale di Arte Moderna a Roma (inv. 8446) [fig. 11], con il quale Ettore Ferrari si era aggiudicato il primo premio nella sezione scultura all'Esposizione Nazionale di Torino del 1880 – e da cui può aver ripreso il dettaglio patetico della testa ricurva sul corpo esanime – e sull'opera *Serment de Spartacus* di Louis-Ernest Barrias, della quale una copia in gesso era conservata presso l'Accademia di Francia a Roma e in merito alla quale lo stesso Ferrari era stato accusato di plagio.⁵⁶ Ma è possibile che lo scultore abbia rielaborato il cadavere del fante tenendo a mente quanto visto a Trani nel monumento ai caduti di Antonio Bassi, così aspramente criticato nella prima delle lettere qui presentate, che mostra un soldato caduto dalle forme squadrate e con la testa reclinata nella stessa patetica maniera. La fierezza è attribuito dei due virili commilitoni, nudi come eroi classici e con il solo elmo sulla testa – elemento della modernità utilizzato sovente nella grammatica del nuovo mito – che conducono in gloria il compagno caduto con onore.

Altre informazioni da Roma ci giungono grazie alla corrispondenza del 1929 tra lo scultore e l'Avvocato Pasquale Imperatrice, militante fascista della prima ora a Taranto, tra gli intellettua-

li di maggior spicco in città durante il Ventennio e, anch'egli, massone.⁵⁷ Non sappiamo come si sia evoluto il rapporto tra Francesco Paolo Como e Ettore Ferrari negli anni trascorsi nella capitale: dal 1927 il maestro è condannato al confino che, per l'età avanzata, sconta ai domiciliari, ma possiamo immaginare che i contatti tra i due non fossero agevoli anche per il suo precario stato di salute (Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 134; Passalapi Ferrari 2005, 381-432).⁵⁸ Forse qualche deduzione si può trarre da una delle lettere destinate a Imperatrice: si parla di foto dei bozzetti e del fatto che lo scultore abbia dovuto lasciare il precedente studio per trasferirsi sulla via Flaminia.⁵⁹ Quello che, tuttavia, colpisce di questa missiva, più che il contenuto, è la data: 19 agosto 1929. Quel giorno, a Roma, muore Ettore Ferrari ma tra le entusiastiche descrizioni di Como sulla sua nuova sistemazione la notizia non trova posto.⁶⁰ Si può pensare che al momento di scrivere quelle righe l'informazione non gli fosse ancora giunta, ma l'assenza di qualunque riferimento all'anziano maestro nelle lettere indirizzate all'avvocato lascia piuttosto sorpresi.⁶¹

Ettore Ferrari, dopo una corrispondenza martellante, non ha dunque modo di vedere i frutti del lavoro del suo allievo, la messa in opera del monumento celebrata in gran pompa il 4 novembre del 1930 alla presenza del Re (Ortolani 1930). Cerimonia che lo scultore tarantino deve guardare da lontano: gli ultimi contrasti con l'amministrazione e il Comitato dovuti al fatto che, dopo quasi due anni a Roma, Como avesse prodotto molto poco – ragion per cui non gli vengono elargiti ulteriori fondi per terminare l'*Aquilifero* – portano alla rottura tra l'artista e le autorità locali (Peluso 1984, 101-9).⁶²

⁵⁶ Per la vicenda del gesso del Ferrari e la polmica che ne è derivata si vedano Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 131; Passalapi Ferrari 2005, 67-8. Tuttavia «esistevano bozzetti del Ferrari di questo soggetto risalenti al 1877, con la variante di una figura femminile sulla croce sul tipo della iconografia della *Eulalia*»: Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 131. Il gesso del gruppo *Cum Spartaco pugnabit*, ancora nello studio dell'artista negli anni Ottanta del secolo scorso, viene acquisito nel 1986 dopo lunghe trattative, con il numero 8846, dalla Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma come donazione di Cesira Buttignon Ferrari-Frey, erede dello scultore: Ligozzi 2012, 430-3.

⁵⁷ Le lettere sono citate in Peluso 1984, 101, ma senza le segnature archivistiche. Su Pasquale Imperatrice si veda Sapio 2007, 269-88; Mandrillo 1986, 246-50; per il profilo massonico di Pasquale Imperatrice si rimanda a Guida 2007, 523, 527 e 529.

⁵⁸ L'artista continua tuttavia a produrre: sempre nel 1927, anno dell'inaugurazione del *Monumento ai Caduti* a Marino, esegue le statue di *Traiano* e *Decebal* per la città rumena di Cluj mentre del 1929 è il *Busto di Pietro Cossa* nel cimitero del Verano: Mantura, Rosazza Ferraris 1988, 134. In una lettera inviata a Giuseppe Leti in data 30 maggio 1929, al quale affida le sorti della Massoneria, Ettore Ferrari afferma che «la mia salute va deperendo ogni giorno di più. Io non so quanto tempo ancora mi avanza, forse non molto»: Passalapi Ferrari 2005, 424.

⁵⁹ *Fondo Pasquale Imperatrice*, cartella 2, *Como*, lettera di Francesco Paolo Como, Roma, 19 agosto 1929. Taranto: Archivio di Stato. Citata in Peluso 1984, 101.

⁶⁰ Sulla morte del Ferrari «in seguito ai postumi di un travaso di bile, causato quasi certamente più dal suo continuo arrovelarsi sui già da mesi stipulati Patti lateranensi che da un'ennesima non benevola visita di cortesia fattagli dai manganellatori del regime» si rimanda a Passalapi Ferrari 2005, 426.

⁶¹ Privi di riferimenti alla morte di Ettore Ferrari è anche una lettera inviata da Como a Pasquale Imperatrice il 5 settembre 1929, conservata in *Fondo Pasquale Imperatrice*, cartella 2, *Como*, lettera di Francesco Paolo Como, Roma, 5 settembre 1929. Taranto: Archivio di Stato.

⁶² Sul gruppo con l'*Aquilifero*, oggetto di un contributo di prossima pubblicazione, cf. Peluso 1984; Gentile 2016.

Appendice documentaria

Fondo Ettore Ferrari, Corrispondenza, Francesco Paolo Como, b. 12, f. 564. Roma: Archivio Centrale dello Stato.

Documento 1

[p. 1r]

Taranto, 29-12-'923

Gentilissimo Professore,
ricevei con qualche giorno di ritardo la di Lei cortesissima del 16 n. [o u.] s.
Un po' il da fare per preparare i disegni ad 1:25, montare le armature, ed un raffreddore violentissimo contratto nella mia ultima andata a Trani, mi hanno impedito di risponderLe prima. A Trani ebbi agio di ammirare il di Lei monumento a Bovio, che a me pare l'unica cosa bella della cittadina adriatica. Non parlo, quindi, né del monumento ai caduti di quella città, opera di un certo Bassi da Trani, quello che presentò [p. 1v] qui l'obelisco con quel gruppo "farraginoso" ed incomprensibile ed agitatore anch'esso dell'idea di annullare il concorso; né delle due vasche, che si trovano nella medesima piazza del Bovio e che sono alquanto disgustose per certa pretesa di concezione filosofica e letteraria. Tornando all'affare dello studio sono lietissimo di quanto Lei mi dice; ed io spero che Lei abbia potuto sospendere l'impegno per poterlo cedere a me. Io m'impegnerei lo stesso fin dal mese venturo, sebbene abbia in mente di trasferirmi costà in marzo od aprile, dopo cioè aver dato inizio ed avviati bene i lavori in piazza qui, e finito l'altorilievo, di cui Le [p. 2r] parlai l'ultima volta. Altorilievo che sto eseguendo in grandezza quanto il vero che sarà collocato sul monumento e che manderò alla fonderia per la fusione, probabilmente prima di venire costà definitivamente. Nella entrante settimana sarò a Bitonto per la consegna di alcuni lavoretti fatti ad un amico, e, molto facilmente, quando mi sarò sbrigato, proseguirò per Roma. Conto, perciò, di essere costà non prima del 10 del prossimo gennaio. In ogni modo, se ciò non La disturba, gradirei conoscere l'ampiezza del locale che Lei mi assegna ed il relativo prezzo di fitto.
[p. 2v] Per questa sera abbiamo un appuntamento con il Comitato di Vigilanza, al quale dovrò consegnare i disegni ed il preventivo, di cui Le ho fatto cenno più su. Nell'ultima tornata si stabilì d'informarLa della nuova ubicazione del monumento, mandandoLe, altresì, una buona relazione dell'ing. Natale, a sostegno dell'idea di preferire la Piazza XX Settembre. Le auguro, in attesa d'un cenno, il buon Anno, e quanti altri sono necessari a tutti coloro che sono da Lei amati e aiutati.

Mi creda con grande affetto di Lei affetto discepolo
Como Francesco

Documento 2

[p. 1r]

Taranto 14-1-'924

Gentilissimo Professore,
Tornato da Bitonto sabato scorso, ove fui per collocare alcuni miei lavoretti, trovai la di Lei del 5 corr. Devo dirLe, intanto con gran rincrescimento che non mi è possibile, per ora, di venire a Roma per vedere lo studio - non possedendo per il momento i mezzi sufficienti per affrontare, oltre alle spese quotidiane cui son costretto, quelle per il viaggio d'andata e ritorno Roma-Taranto. Le spese - per me ingenti - a cui ho [p. 1v] dovuto sottopormi per studio, luce ecc... da quattro o cinque mesi in quà, han fatto sì che il premio del concorso prendesse il volo.

Miseri[...]ole queste che non avrei voluto – e per pudore e per non procurarLe dispiacere – farLe conoscere, ed alle quali spero di poter subito sopperire, appena stipulato il contratto col Comitato tecnico. Contratto che non potrà essere [p. 2r] stipulato se prima il Comitato generale non approva le conclusioni della Relazione dell'Ing. Natale, di cui Le fu inviata una copia.

Tornando sempre alla faccenda dello studio, Le fo conoscere che mi contento come che sia, purché uno studio io abbia costà per cominciare a lavorare e finire i modellati del monumento di qui.

Che sia un po' picciolo non importa [p. 2v], purché sia discretamente illuminato. Se ne avrò di bisogno – e spero di sì – lo studio più grande lo cercherò dopo. Torno, quindi, a pregarla perché me lo voglia conservare, addossandone a me le spese per tutto il tempo che resterà vuoto, a cominciare da oggi. L'amico Piccione abita in via Principe Amedeo n. 84, qui.

In attesa di risposta che mi torni, come tutte le altre graditissima mi creda con sentito affetto.

Suo F. Como

Documento 3

[p. 1r]

[su carta intestata: Francesco Como Scultore]

Taranto, 14 – febbraio – 1924

Gentilissimo Professore,

Sono in possesso della di Lei pregiata del 16 scorso mese.

Dell'involontario ritardo La prego di attribuire la causa al gran da fare che ho avuto e che tuttora ho per i disegni ad 1:25 il particolare modellato e qualche altro preparativo per la posa della prima pietra, che come Ella avrà letto sarà posta verso la fine di aprile o i primi di maggio.

Riguardo allo studiolo da Lei [p. 1v] tanto benevolmente concessomi, sto sempre a quanto Ella mi dice. M'auguro, quindi, di poterlo occupare appena mi sarò liberato di tutto il da fare di qui; cioè non più tardi del mese di maggio subito dopo avvenuta la posa della prima pietra.

Avrei gradito conoscere oltre il di Lei consenso nel cedermi lo studio il prezzo del fitto mensile di esso, e ciò per regolarli nel caso in cui sarò costretto avanzare qualche richiesta al Comitato esecutivo per un parziale ed adeguato contributo d'esso Comitato a tale spesa.

[p. 2r] Ho portato abbastanza innanzi la modellazione delle tre figure del lato sinistro della Vittoria e mi propongo di finirle per la metà di marzo. Per quell'epoca spero che Lei sarà un po' libero per poter fare una capatina qui e giudicare quello che ho fatto, per mettere in pace l'anima di tutti quei dubbiosi che mi credono molto più novellino e più ignorante di quel che sono.

A titolo di cronaca e con quella confidenza affettuosa alla quale la di Lei bontà mi autorizza Le dico che gli amici repubblicani di qui, ed i giovani [p. 2v] in ispecial modo l'ammirano sempre più per la durezza e fermezza del carattere e per le parole di fede alta ed ardente ch'Ella porta fra i giovani che hanno bisogno d'un indirizzo preciso ed onesto in questi momenti di bailamme politico e di pietose crisi di coscienza.

In attesa di leggerLa Le mando, con quell'affettuosa devozione ch'Ella mi conosce, i miei cordiali saluti.

Suo affetto

Como Francesco

Documento 4

[p. 1r]

[su carta intestata: Francesco Como Scultore]

Taranto, 18 marzo 1924

Gentilissimo Professore,

Dovevo risponderle da un pezzo in merito allo studiolo. Ne fui trattenuto da un biglietto della Segreteria del Comitato per il Monumento, che indicava una riunione del Comitato di Vigilanza, per la scorsa settimana. Me ne astenni, ripeto, perché avevo desiderio di riferirLe quanto si sarebbe deliberato in quella seduta. Dalla quale è venuto fuori questo: che per la fine del mese dovrò consegnare in modo definitivo i disegni sulla scala 1:25, con le modifiche suggerite dall'on. Giuria [p. 1v] nella relazione al concorso - il preventivo ed il particolare finito, una, cioè, delle tre figure che sto modellando a grandezza d'esecuzione, onde stipulare il contratto e stabilire le modalità dei pagamenti. Avendo richiesto io che il mio lavoro venga giudicato da un artista, e precisamente da Lei, presidente onorario del Comitato di Vigilanza, nulla ebbero da obiettare i Sigg. componenti del Comitato; se ne mostrarono, anzi, contentissimi in quanto che non potettero non riconoscere che per la valutazione d'un lavoro d'arte è necessario il giudizio d'uno che ne sappia di più di chi ha fatto detto lavoro.

Di una sola cosa non son riuscito a persuadermi, perché non ho [p. 2r] elementi per stabilire se sia giusto o no quanto affermano questi Sigg. Ingegneri: e, cioè, se è vero o no che l'artista il quale assume non solo la direzione, ma l'esecuzione materiale, bensì, d'un Monumento con personale di sua fiducia, debba e possa essere considerato appaltatore e, quindi, vedersi applicate le stesse condizioni a cui sottostanno tutti gli appaltatori di lavori di costruzioni in genere - ossia anticipare i fondi per l'inizio dei lavori in specie, ed alla fine di questi, riceverne volta per volta l'importo meno una ritenuta del 10 o 15% di garanzia.

Ora io penso questo: che i fondi non li ho e vorrei ricorrere a una Banca locale, che [p. 2v] non prende meno del 9% d'interesse, detraendo, altresì, dall'importo della somma che si chiede, il 10% per tante azioni obbligatorie. Così questo giuochetto, che mi sembra una bassa manovra di giuocatori di bisca, dovrebbe durare sino alla fine del lavoro, con evidentissimo vantaggio della Banca non sullodata e con relativi denti asciutti da parte di chi a lavorato. O tutt'al più si dovrebbero aumentare i prezzi unitari delle materie che s'impiegano nel lavoro di un'adeguata percentuale, con evidentissimo danno di chi deve pagare. A me pare che ciò non sia logico (e dico logico soltanto) dal momento che 140 mila lire esistono già nella Cassa [p. 3r] di detta Banca, depositate dal Comitato. A me pare che, in fatto di concorsi e d'esecuzione d'opere d'arte del genere, ci siano delle consuetudini, se non proprio delle leggi (non so) che tutelano gl'interessi dell'artista, che non è, nella maggior parte dei casi, un capitalista, ma un uomo come gli altri, che, oltre a quelle sue doti speciali, e proprio per migliorare quelle sue doti, ha tanti bisogni che la maggior parte degl'ingegneri ignora. E poiché questi signori del Comitato ignorano queste cose e ripongono tanta fiducia in Lei, che tengono in quell'altissima considerazione che Lei merita - spero di non essere ardito nel chiederLe che, quando [p. 3v] sarà invitato a giudicare il mio saggio di plastica, vorrà aprire gli occhi a questi signori e far conoscere loro quelle consuetudini che ignorano, o (spero di non essere maligno pensando ciò) fingono d'ignorare.

In qualità di presidente onorario Lei può far benissimo ciò, senza ledere gl'interessi miei e quelli del Comitato. A me sembra, infine, che in questa materia, l'unico competente a dettar norme e a stabilire modalità contrattuali sia proprio Lei, fra i componenti questo Comitato di Vigilanza.

Nei riguardi dello studiolo mi rimetto a quanto ha fatto Lei e La ringrazio della preferenza, che mi dà modo di tornare a Roma per lavorare accanto [p. 4r] a chi ne sa tanto più di me, e per vivere in un ambiente dove l'Arte è vita e dove la vita è gioia di creare e di perfezionarsi. M'auguro in ogni modo, Le tutto andrà bene come spero, d'essere a Roma e prendere possesso dello studio non più tardi del maggio prossimo, cioè dopo la posa della prima pietra.

Gli amici hanno ascoltato con piacere quelle brevi e succose parole che Lei mi scrisse nell'ultima lettera - e che danno la misura esatta del di Lei carattere fermo ed incrollabile.

[p. 4v] Riguardo a quanto Lei mi dice riguardo la riuscita dell'opera d'arte, La ringrazio e ne ero persuaso per averlo appreso da Lei, quando ero all'Istituto. Non così, forse, la pensano questi ingegneri, i quali credono che si debba fare a tamburo battente, tanto per far presto. Penso che si possa essere

svelti, lavorando senza difficoltà materiali ed avendo tutti i mezzi a propria disposizione tutte le volte che se ne ha bisogno – ma che non si possano fare miracoli quando l'ambiente non offre modelli, né formatori capaci.

AugurandoLe sempre ottima salute mi creda con vivo affetto
Suo Francesco Como

Documento 5

[p. 1r]

[su carta intestata: Francesco Como Scultore]

Gentilissimo Professore,

tornato ieri da San Vito dei Normanni ove mi recai per concludere un lavoro ed un po' per divagarmi, dopo una intera stagione d'intenso lavoro, ho trovata la Sua raccomandata. Son dolente di non aver potuto risponderLe subito, data l'urgenza della notizia che Lei mi notificava. In merito alla quale Le esprimo tutto il mio rinascimento e la mia apprensione qualora dovessi restare senza la possibilità di addentellarmi a Roma, anche con uno studiolo che mi consentisse di iniziare il mio lavoro.

[p. 1v] Non le diedi più mie notizie dal luglio in poi poiché mi ripromettevo di informarla di tutta la faccenda del Monumento di qui, appena concluse tutte le pratiche circa l'inizio dei lavori di qui.

E giacché Lei mi chiede notizie in proposito sono ben lieto di poterLe dire che il Capitolato e la Perizia sono pronte da qualche mese. Che ora mi occorrono circa 35 mila lire per iniziare i lavori della prima quinta parte delle opere architettoniche e sono ben triste di dirle che tali fondi non trovo sia perché molta gente avrebbe voluto che il lavoro non lo facessi io – sia perché chi potrebbe finanziarmi al 15% non ne vuol sapere perché vincolato da interessi con altri che hanno visto male che il concorso fu vinto da un artista umile e modesto quale io sono. Garanzie non me ne da nessuno perché tutti hanno paura, nonché di mettere fuori [p. 2r] dei quattrini per questa che non è una speculazione commerciale o industriale, ma una firma qualunque, che secondo un finanziere auto-accentratore e strozzino di qua, varrebbe molto di più dei quattrini. Ho dunque bisogno di consiglio e di sostegno morale. Ciò mi può venire soltanto da Lei che non solo fu e resta mio venerato Maestro, ma si degnò di accordarmi una benevola per quanto immeritata amicizia.

Come vede sono sempre in lotta con gente che vuole ad ogni costo uccidere in me ogni entusiasmo per la vita e quella divina gioia di lavorare per un ideale di bellezza e di giustizia sociale.

Tornando alla faccenda dello studiolo sarei disposto a subire ovvero ad assumermi l'onere dell'aumento del fitto – beninteso – pagando quando potrò iniziare il lavoro di qui, e pagando quegli arretrati che Lei mi indicherà.

[p. 2v] Fra qualche mese concluderò altri due lavori per due paesi dei dintorni per un ammontare totale di £ 70 mila. A suo tempo le darò notizia in proposito.

Inviandole i miei più affettuosi auguri per la Sua salute ed in attesa di una conferma ai miei desideri per lo studiolo La saluto e Le stringo cordialmente la mano.

Suo affetto

Como

Taranto 23 ottobre 1924

Documento 6

[p. 1]
[minuta di Ettore Ferrari - Roma 27 ottobre 1924]
Como Taranto

Mi dispiace degli ritardi ecc ecc.

...

Rispetto allo studio io non ho ancora fatto il nostro contratto in attesa della tua risoluzione, ma precisamente pago da 3 mesi £250 al mese. Come ti dissi cederei a te la stanza avanti, che ora bisogna calcolarla a £ 150 mensili, ritenendo la stanzetta posteriore che ha poca luce, e che mi servirebbe soltanto per tenere alcuni gessi - £ 100 mensili. Il fitto è oneroso - considera se ti conviene non potendo visitare [?] subito e dammi una risposta positiva.

Se non ti conviene io lo lascio ritirando i gessi nel ... studio.

Saluti da EF

(per i mesi trascorsi, non pensarci)

Documento 7

[p. 1r]
[su carta con illustrazione con la scritta "volere" siglato F.C. 24]

Taranto, 25 - 1 - 1925

Stimatissimo Professore,

Sono per chiederLe scuse del lungo ritardo. Gli è che se non si decide questa benedetta faccenda del monumento non avrò l'animo tranquillo. Per soprammercato giorni fa ho subita la seconda perquisizione, negativa s'intende. E poiché siamo in una città di provincia s'è saputo subito; cosicché mi tocca subire anche l'inconveniente di dover dare notizie a persone che mi chiedono informazioni e che mi hanno sempre creduto lontano dalla politica.

E questo è niente.

Ciò che più mi dà fastidio è la freddezza e la malafede dei signori del Comitato tecnico, che attaccati una prima volta dai giornali ed invitati ad informare il pubblico sull'opera svolta in questi decorsi 18 mesi, dopo un mese non si accingono ancora a rispondere al pubblico, né a convocare il Comitato generale. La malafede poi consiste in ciò: che pur [p. 1v] sapendo ch'io ho trovato modo di farmi finanziare e che avrei dei tecnici a mia disposizione per l'esecuzione della parte architettonica, van dicendo a chi richiede loro del ritardo dell'inizio dei lavori, che non ho modo di farmi finanziare. Ad ogni modo i Combattenti e Mutilati di qui i cui presidenti sono miei amici fra giorni inviteranno personalmente Resta e un altro ingegnere che fa parte del Comitato tecnico a chiarire la faccenda e ad imporre che si esca dall'equivoco.

Come vede non è facile trattare con questi signori che, militando in campi opposti al mio, ed abituati all'andazzo del paese, al quale molte volte sono usi imporre alcuni metodi poco belli, non possono trovarmi consenziente in tutti i loro desiderata.

La informerò al più presto di ciò che sarà deciso nei prossimi giorni.

Dovrei scriverLe più a lungo per informarla anche di alcune incoerenze dell'ing. Resta. Me ne astengo per ora per non rubarle del tempo prezioso.

La prego di scusarmi se non Le ho mandato ancora il saldo per i tre mesi di fitto. Dipende dal fatto che il Comitato di San Vito dei Normanni non ha ancora anticipato i fondi, né firmato il contratto per quel lavoro. Cosa che avverrà probabilmente in questi giorni. La saluto affettuosamente con i miei migliori auguri per la sua salute e con rinnovata e sempre ardente fede nei migliori dei destini d'Italia nostra. Suo F. Como

Documento 8

[p. 1r]

Taranto 26-3-'925

Amatissimo Professore,

Dopo più di un mese da quando ricevei la Sua ultima, comincio col chiederle scuse del lungo ritardo; voluto da me pel fatto semplicissimo che non avendo buone notizie da comunicarle in merito al Monumento per i Caduti di qui non sapevo cosa dirle.

Le mandai a suo tempo un giornale nel quale Lei poté rilevare che il 6 corr. Il Comitato generale, riconoscendo la mia impossibilità a finanziare l'opera muraria, deliberava di affidarla a qualche impresa locale, riservandomi altresì il diritto a quelle competenze che spettano ad ogni professionista per elaborazione di progetti, direzione artistica e misura delle opere.

[p. 1v] Nei giorni scorsi sono stato in attesa che l'ing. Resta mi invitasse sia per la scelta dell'Impresa, che per fissare le percentuali spettantimi, di comune accordo. Aspettavo questo evento, per scriverLe ed informarla a fatto compiuto. Ma poiché il Resta ancora non mi ha chiamato questa sera mi recherò dall'ing. Natale, altro membro del Comitato tecnico, per chiedere spiegazioni del ritardo.

Intanto, Le sarei gratissimo se dal canto Suo - e qualora Lei lo ritenga opportuno - volesse scrivere al Resta chiedendogli notizia di questa pratica che, oramai, comincia ad invecchiare troppo e mi tiene legato in questa città, dove impossibilissimo mi è lavorare ed occuparmi di questo ed altri [p. 2r] lavori ai quali darò inizio quando mi troverò in condizioni di ambiente più favorevoli.

Continuando ad agire così, in barba a tutte le sollecitazioni più vibrante della cittadinanza, questi signori stancherebbero anche il santo patrono del paese. Ad ogni modo io mi tengo saldo in breccia e non mi faccio prendere dall'impazienza. Mi duole, soltanto, di non poter lavorare come desidero e di non poter usufruire ancora della comodità dello studio da Lei affettuosamente concessomi.

Sono sempre in grado, però, se questa faccenda dovesse riaddormentarsi per colpa del Commissario prefettizio Comun. Merlo [omissis] [p. 2v] e dei Sigg. del Comitato tecnico, di far muovere gli amici della Federazione e della Sezione Combattenti e di far parlare la stampa locale e quella di fuori.

Di fronte a questa freddezza ed insipienza o, probabilmente, cattiva volontà di coloro che, forti di una posizione politica conquistata per opera della propria fazione, possono far molto quando vogliono, ritengo che l'unico mezzo sia sempre quello di rivolgersi a quella maggioranza di cittadini vergine da contatti politici e che è sempre da conquistare.

Non mi dilungo per non rubarle del tempo prezioso. Attenderò con ansia una Sua risposta che mi metta su di una buona strada e mi dia qualche indicazione sul da fare.

In attesa Le mando tanti cordialissimi saluti ed una affettuosa stretta di mano.

Suo affetto Como

Documento 9

[p. 1r]

Taranto, 5 aprile 1925

[nota del Ferrari: intanto ti comunico che scaduto il contratto, il proprietario aumenta di nuovo il fitto ed io nel mese venturo lascerò lo studiolo. EF]

Gentilissimo Professore,

Con questa mia sono lieto di poterLe dire che i Comitati per il Monumento di qui stanno esplicando un'attività che fa sperare si debba cominciare subito a lavorare.

L'altra sera, cioè il 1° aprile corr., è stato ricostituito il sotto-comitato finanziario, e presidente ne è stato nominato l'Intendente di Finanza, che è uomo attivissimo ed intelligente.

So, infine, che qualche impresario locale, invitato come altri, si è presentato alla Segreteria del Comitato per prendere visione del Capitolato d'appalto e della perizia - e non più tardi del 10 corr., com'è detto nell'invito, dovrà presentare la propria offerta.

[p. 1v] Giorni fa fui invitato dal Commissario prefettizio a mettermi in relazione con l'Ufficio del Magazzino delle Ferrovie, che dovrà fornire, a prezzo ridotto, il bronzo per le fusioni delle allegorie. E poiché in un primo momento, e forse erroneamente, ne fu richiesto allo Stato un quantitativo inferiore al fabbisogno, ho fatto richiedere dal Commissario la residuale quantità di bronzo occorrente.

Intanto mi son messo in relazione con Laganà per cominciare a trattare l'acquisto della quantità messa subito a disposizione e che si può acquistare anche presto.

Ritengo sempre utile, e ne profitto anche perché Lei è tanto gentile da mostrarsene disposto, che Lei scriva all'Ing. Cav. Cosimo Resta - Via Duca degli Abruzzi n. 29 - per chiedergli notizie intorno alla pratica del Monumento.

[p. 2r]

Non ho più parlato con l'Ing. Resta dal 24 dicembre dello scorso anno. So che è molto irritato verso di me per aver fatto pubblicare diversi articoli sui giornali. Articoli che sono valsi a far svegliare il Comitato tecnico dal torpore in cui era caduto.

Recandomi sul Municipio nella scorsa settimana ebbi agio di leggere la relazione del Comitato tecnico cui allude il giornale. Vi ho notato alcune inesattezze ed alcune ambiguità che potevano in certo modo nuocerme, se all'Assemblea su menzionata non avessero partecipato molti miei amici, che, a prescindere dai sentimenti di affetto cui son legato, si recarono all'adunanza col fermo proposito di non permettere più dilazioni. E così è stato.

In un abboccamento avuto con un altro ingegnere componente il Comitato tecnico, questi mi faceva intendere che difficilmente si oltrepasserà questo mese [p. 2v] senza aver iniziato i lavori.

Qualunque novità sarà per sopraggiungere mi farò dovere d'informarla.

Sa bene l'ansia in cui vivo per questo ritardo e quanto danno morale e finanziario mi deriva da queste lungaggini burocratiche.

Conto, ad ogni modo, se tutto procederà, d'ora in poi, con speditezza, di essere costà non più tardi del mese di giugno prossimo.

Le sarò sommamente grato se vorrà dirmi quale percentuale (a Suo criterio) devo chiedere per la direzione artistica, e per la misurazione delle opere. Al più presto, credo, sarò invitato presentare tale richiesta e ad accordo avvenuto, dovrò firmare il compromesso tra me e il Comitato.

InviandoLe i miei auguri affettuosi gradisca una cordiale stretta di mano.

Suo Como

Documento 10

[p. 1r]

Taranto, 12 giugno 1925

Gentilissimo Professore,

Le chiedo scuse per il ritardo col quale rispondo alla Sua gentilissima della scorsa settimana.

Le avevo scritto nello scorso mese una lettera che ritengo sia andata smarrita. Anzi, se ben rammentato, tale lettera Le scrissi prima di Pasqua, in un momento, cioè, in cui le trattative per l'esecuzione del Monumento sembravano arenate. L'attuale ritardo nel rispondere Le è dovuto al fatto che in queste due settimane mi sono [p. 1v] adoperato notte e giorno nell'approntare i particolari ad 1/10 e ad un quinto della parte architettonica. In tutto una diecina di disegni, più che sufficienti per la buona esecuzione delle opere murarie ed architettoniche.

Attualmente i lavori sono a questo punto: chiusura di cantiere già pronta da oltre dieci giorni. Tracciamento delle fondazioni eseguito fin da ieri mattina. A tutt'oggi i terrazzieri hanno tolto tutto il massiccio della piazza, entro i limiti delle fondazioni, fino alla crosta naturale di carparo di cui è costituito [p. 2r] il sottosuolo. Procedendo così i lavori, alacremenente cioè e con silenziosità nella prossima settimana si possono operare tutte le gettate in calcestruzzo.

Il fornitore della pietra di Trani ha mandato già un vagone di detta pietra; che ora si trova in cantiere. Come vede le cose sono a buon punto.

Non ho potuto, per ovvie ragioni di opportunità, insistere presso il Comitato tecnico per ottenere più del 5% sulla parte architettonica, per la direzione artistica.

In questa città non esistono tariffe, né si rispettano o si fanno rispettare quelle che i sodalizi di altri paesi stabiliscono per ogni sorta di lavori [p. 2v] di costruzione edilizia.

In considerazione, infine, che dovrò dirigere questo benedetto lavoro e per giustificare la corrispondenza della percentuale relativa, mi tocca restare qui per circa dieci mesi ancora; sempre se i lavori procederanno con alacrità e senza interruzioni. Da quanto le ho scritto, può facilmente dedurre che le condizioni alle quali ho ceduto ad altri l'esecuzione del lavoro non sono ottime; né buone.

A titolo d'agevolazione, ho ottenuto di usufruire, per tutto il periodo delle prossime vacanze scolastiche, di un vasto locale dell'Istituto tecnico di qui - non avendo, per ragioni di economia, il Comitato voluto sobbarcarsi alla spesa della costruzione di uno studiolo nel cantiere stesso.

In questo frattempo, quindi, mi propongo di modellare i particolari decorativi degli'ingressi [p. 3r] laterali, rappresentati dalla cosiddetta erma che sarà riprodotta in quattro esemplari (modificata) e da un festone d'alloro ricorrente sopra una cornice dell'architrave; e la Vittoria tarantina, per la quale mi atterrò (approntando qualche modifica allo sviluppo ed all'andamento delle ali) al modello di bronzo esistente nel Museo di Napoli e riprodotto, in esemplari di varia grandezza, dal "Laganà".

In questi ultimi mesi ho eseguito anche un modellino in gesso di tutto il monumento alla scala di 1/50. Un gingillo di 28 centimetri di altezza, che appena potrò procurarmi della buona gelatina riprodurrò, e di cui mi propongo di offrire un esemplare a Lei.

In quanto allo studiolo da Lei tenuto a mia disposizione per tanto tempo, son dolente per [p. 3v] la decisione da Lei presa - quantunque per circa altri dieci mesi non avrei potuto servirmene. Meglio così, d'altronde, anziché farsi sgozzare dai Beni stabili.

M'auguro, infine, che passato l'anno santo i fitti diminuiranno o che tutt'al più sarà facile trovare un ambiente comodo per eseguire lavori di grandi proporzioni.

In quanto al mio dare, non avendomene Lei accennato, mi permetto di proporLe di pagargliene l'importo a mano a mano che mi saranno corrisposte le percentuali per la direzione artistica del Monumento. [p. 4r] Colgo l'occasione per esporLe la mia idea, che vado maturando da un pezzo, da quando cioè ho visto sfumare ogni altra possibilità d'utile su questa mia opera.

Come a Lei, forse, è noto io ho preso da un paio d'anni l'impegno di modellare gratuitamente le figure del Monumento. Ora, avendo io rinunciato all'esecuzione della parte architettonica, sarà giusto che in qualche modo io venga risarcito del guadagno ch'io avrei potuto ottenere da detta esecuzione. Non potrei, così di primo acchito, calcolare il tempo che dovrò impiegare per la modellazione delle dette figure. Non meno di un anno certamente passerà per attendere alla esecuzione delle 19 figure, compresa [p. 4v] l'aquila. In avvenire io avvanzerò qualche richiesta al Presidente del Comitato generale - per un compenso à forfait, che lascerò stabilire a Lei, in seguito ad un esame dei pezzi modellati. E poiché il

Comitato si è rimesso a Lei per il collaudo delle opere plastiche e decorative, io spero che Lei non avrà nulla in contrario per notificare al Presidente del su detto Comitato, che nel preventivo fattomi dal fonditore non è compreso il mio lavoro, e che un compenso o premio al mio lavoro sarà giusto ed umano che lo assegnino; anche perché si è più che sicuri che, col sistema di raccolta dei fondi che sarà al più presto adottato, in due anni si potrà superare il mezzo milione.

In attesa di leggere un suo cenno di risposta in proposito, Le mando i miei affettuosi saluti e l'espressione della mia fede incrollabile.

Suo Como

Documento 11

[p. 1r]

[su carta intestata: Francesco Como Scultore]

Taranto, lì 22 ottobre 1925

Gentilissimo Professore,

Profitto della venuta a Roma del giovanetto Angelo Piccione, che lei conosce, per scriverle la presente e darle mie notizie.

Non Le ho scritto per tanti motivi. Prima perché temevo che non Le recapitassero le mie lettere. Poi per non doverLe scrivere le brutte vicende Monumento ai Caduti di qui. Che, cominciato fin dal mese di aprile, è rimasto ancora alle fondazioni per la ben nota ostilità dei Sigg. del Comitato tecnico di vigilanza. Fra giorni, a quanto pare, si riprenderà a lavorare e questa volta, mi auguro, per non interrompere più. Intanto spero Lei mi abbia pensato del mio lungo silenzio e non [p. 1v] abbia pensato ch'io mi fossi dimenticato di Lei e di quanto Le devo.

L'essenziale è questo: che fino ad oggi non ho potuto ottenere ancora alcuno anticipo sul lavoro già fatto. E tutto ciò poiché non mi sono rivolto al pubblico, al mezzo della stampa, perché si pronunziasse sul modo di procedere del Comitato.

Mi fu accordata l'esigua percentuale dell'15 per la direzione dei lavori. Ed il relativo ammontare potrò riscuoterlo soltanto a lavoro architettonico terminato.

Non insisto, poi, sul fatto che se il Comitato tecnico ha potuto agire come ha fatto fin'oggi è stato perché non sono ben visto dai capoccioni che oggi comandano il paese.

[p.2r] Intanto ho ripreso i disegni e non li consegnerò al Comitato fino a quando non me li avrà pagati e regolata la mia posizione.

Se avrò modo di essere costà in quest'inverno potrò informarla dettagliatamente di tutto.

Ho seguito sui giornali la polemica con l'"Idea Nazionale" e lo scambio di lettere con l'Associazione della Stampa. Non mi stupisco del modo di procedere di Forges-Davanzati [omissis].

Gradirò buone notizie sulla Sua salute che le auguro lunghissima e florida.

In attesa le mando un abbraccio cordialissimo e tanti affettuosi saluti.

Suo Como

Bibliografia

- AA.VV. (1983). *La città al Borgo. Taranto fra '800 e '900*. Taranto: Mandese.
- Acquaviva, G. (1998). *Il ventennio fascista a Taranto*. A cura di R. Cofano. Taranto: Archita.
- Altamura, F. (2016). «Memoria di guerra / Guerra della memoria. L'erezione dei monumenti ai caduti in Terra di Bari negli anni del fascismo». Altamura, F. (a cura di), *Puglia e Grande Guerra. Tra dimensione adriatica e fronte interno: fonti e ricerche*. Nardò: Salento Books, 185-202.
- Canal, C. (1982). «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra». *Rivista di Storia contemporanea*, 11, 659-69.
- Canali, F. (2014). «Uno "sconosciuto" Neocinquecentismo "d'eccezione" tra Vignola e Michelangelo: Guglielmo Calderini per la nuova facciata (e la sistemazione) del Museo Archeologico Nazionale di Taranto (1901-1905)». *Bollettino della Società di Studi Fiorentini*, 23, 47-65.
- Carraro, M. (2007). «La prima guerra mondiale: monumenti commemorativi e scenari urbani». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 349-55.
- Condemni, S. (1990). *Ezio Ceccarelli scultore. 1865-1927*. Firenze: Edizioni Città di Vita.
- Di Genova, G. (1995). *Storia dell'arte italiana del '900 per generazioni*. Vol. 3, *Generazione maestri storici*. Bologna: Bora.
- Donofrio Del Vecchio, D.; Poli, G. (a cura di) (2016). *L'Italia, la Puglia e la Grande Guerra = Atti del Convegno Nazionale di Studi sulla Prima Guerra Mondiale* (Bari, 3-5 giugno 2015). Fasano: Schena.
- Farese-Sperken, C. (2008). *Scultura monumentale in Puglia nell'Ottocento e Novecento. Percorsi esemplari*. Bari: Adda.
- Fedele, S. (2005). *La Massoneria italiana nell'esilio e nella clandestinità 1927-1939*. Milano: FrancoAngeli.
- Fergonzi, F. (1992). «Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale». Fergonzi, F.; Roberto, M.T. (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*. Torino: Allemandi, 135-211.
- Fiore, A.M. (2007). «I sacrari italiani della Grande guerra». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 357-63.
- Gentile, G. (2016). «I monumenti inutili ai morti, giovani ai vivi perché destano affetti virtuosi lasciati in eredità...»: il caso del monumento ai 500 caduti della Grande Guerra della città di Taranto. A cura del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo e dell'Istituto centrale per il catalogo e la documentazione. <http://iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5350>.
- Gibelli, A. (2008). «Culto degli eroi e mobilitazione politica dell'infanzia tra Grande guerra e fascismo». Janz, O.; Klinkhammer, L. (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*. Roma: Donzelli, 81-99.
- Giuffrè, M. et al. (a cura di) (2007). *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira.
- Guastella, M. (2011). *Edgardo Simone scultore (1890-1948)*. Galatina: Congedo.
- Guida, F. (2007). «La Massoneria tarantina dal Dopoguerra al 1960». Nistri, R. (a cura di) (2007). *Taranto. Dagli ulivi agli altiforni*. Taranto: Mandese, vol. 2, 521-61.
- Isastia, A.M. (1996). s.v. «Ferrari, Ettore». *Dizionario biografico degli italiani*. [http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-ferrari_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-ferrari_(Dizionario-Biografico)/).
- Isnenghi, M. (2004). *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1948 ai nostri giorni*. Bologna: il Mulino.
- Isnenghi, M. [1989] (2014). *Il mito della Grande guerra*. Bologna: il Mulino.
- Janz, O. (2008). «Lutto, famiglia e nazione nel culto dei caduti della prima guerra mondiale in Italia». Janz, O.; Klinkhammer, L. (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*. Roma: Donzelli, 63-79.
- Janz, O.; Klinkhammer, L. (a cura di) (2008). *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*. Roma: Donzelli.
- Labalestra, A. (2018). *Il palazzo del Governo di Taranto. La politica, i progetti e il ruolo di Armando Brasini*. Roma: Quasar.
- Lapesa, G. (2011). *Taranto dall'Unità al 1940. Industria, demografia, politica*. Milano: LED.
- Ligozzi, M.M. (2012). «Lo specchio di un enigma: il gesso della statua di Bruno di Ettore Ferrari nella Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea». *Bruniana & Campanelliana*, 18(2), 421-39.
- Mandrillo, P. (1986). «Il microcosmo provinciale tra politica e cultura». Nistri, R. et al. (a cura di) (1986). *Taranto da una guerra all'altra*. Taranto: Mandese, 219-84.
- Mangone, F. (2007). «Tra architettura e scultura: caratteri della "monumentomania" fra Ottocento e Novecento». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 261-65.
- Mantura, B.; Rosazza Ferraris, P. (a cura di) (1988). *Ettore Ferrari 1845-1929*. Milano: Mondadori.
- Mosse, G.L. [1974] (2014). *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*. Bologna: il Mulino.
- Mosse, G.L. (1990). *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*. Roma-Bari: Laterza.
- Nardi, C. (a cura di) (2007). *Le carte di Ettore Ferrari nell'Archivio Centrale dello Stato. Inventario*. Lucca: Domus Mazziniana-Maria Pacini Fazzi editore.
- Nistri, R. et al. (a cura di) (1986). *Taranto da una guerra all'altra*. Taranto: Mandese.
- Nistri, R. (1986). «Mentre nasce e muore un impero romano». Nistri, R. et al. (a cura di), *Taranto da una guerra all'altra*. Taranto: Mandese, 12-167.
- Nistri, R. (1990). «A cinquant'anni dalla fine del Premio Taranto. Politica e cultura a Taranto dal 1948 al 1953». *Il Cenacolo*, 4, 101-24.

- Nistri, R. (1990-1991). «Paisielliana ovvero storia di un famoso monumento mai realizzato». *Galaesus*, 15, 135-55.
- Nistri, R. (1993-1994). «Antonio Rizzo e la "Taranto che si rinnova autodistruggendosi"». *Galaesus*, 18, 75-114.
- Nistri, R. (2016a). «Taranto nella Grande guerra e il suo monumento ai caduti». Musardo Talò, V. (a cura di), *1915-1918. La Guerra a Taranto e nel suo distretto = Atti della Giornata di Studio* (Massafra, 3 novembre 2015). Manduria: Edizioni Filocalia, 33-40.
- Nistri, R. (2016b). «Taranto nella Grande Guerra», Altamura, F. (a cura di), *Puglia e Grande Guerra. Tra dimensione adriatica e fronte interno: fonti e ricerche*. Nardò: Salento Books, 150-67.
- Ortolani, G. (1930). *La inaugurazione del Monumento ai Caduti Tarantini*. Taranto: s.e.
- Passalapi Ferrari, E. (2005). *Ettore Ferrari tra le muse e la politica*. Città di Castello: Edimond.
- Pastore, L.R. (2018). *Antonio Bassi (1889-1965). Percorsi artistici di uno scultore del Novecento*. Bari: Mario Adda editore.
- Peluso, G. (1984). *Taranto 1919-1953. Una Città un Monumento. Cronaca - fatti - personaggi*. Taranto: Mandese.
- Porsia, F.; Scionti, M. (1989). *Taranto*. Bari: Laterza.
- Resta, P. (1990). *Identità a confronto. Un'ipotesi antropologica su norme, valori e modelli di comportamento nell'indagine sulla tarantinità*. Taranto: Regione Puglia, Assessorato alla Pubblica Istruzione e cultura.
- Rossini, G.; Masi, C. (a cura di) (2010). *Da Baroni a Piacentini. Percorsi di approfondimento = Atti del convegno* (Genova, Palazzo Reale, 15 maggio 2009). Genova: San Giorgio.
- Rosticci, F. (2007). «Il monumento ai caduti di Ezio Ceccarelli a Montecatini Val di Cecina». *Rassegna volterrana*, 84, 157-91.
- Sapio, O. (2007). «L'Archivio privato di Pasquale Imperatrice conservato nell'Archivio di Stato di Taranto». Spedicato, M. (a cura di), *Archivi e storia di Terra d'Otranto. Studi in memoria di Michela Doria Pastore*. Galatina: Panico, 269-88.
- Savorra, M. (2007a). «Le memorie delle battaglie. I monumenti ai caduti per l'Indipendenza d'Italia». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 289-97.
- Savorra, M. (2007b). «La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al Fante». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 365-73.
- Savorra, M. (2011). «La monumentomania e i concorsi artistici nell'Italia unita». Mangone, F.; Tampieri, M.G. (a cura di), *Architettare l'Unità. Architettura e istituzioni nelle città della nuova Italia 1861-1911 = Catalogo della mostra* (Roma, 27 aprile-23 maggio 2011). Napoli: Paparo, 335-47.
- Savorra, M. (2014). «Da ossari a sacrari. Il monumento al fante e le retoriche della Grande Guerra». Carrao, M.; Savorra, M. (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*. Num. monogr. Venezia: Ateneo Veneto, 33-68.
- Sborgi, F. (a cura di) (1990). *Eugenio Baroni 1880-1935*. Genova: De Ferrari.
- Sgueglia, A. (2012). «Cesare Bazzani a Taranto». Marcucci, L. (a cura di), *L'altra modernità nella cultura architettonica del XX secolo. Progetto e città nell'architettura italiana*. Roma: Gangemi, 177-98.
- Tobia, B. (2008). «Monumenti ai caduti. Dall'Italia liberale all'Italia fascista». Janz, O.; Klinkhammer, L. (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*. Roma: Donzelli, 45-62.
- Vetrugno, P.A. (a cura di) (2000). *Amilcare Foscarini: Arte e artisti in Terra d'Otranto tra Medioevo ed età moderna*. Lecce: Edizioni del Grifo.
- Zucconi, G. (2007). «Architetture per un culto laico degli eroi». Giuffrè, M. et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, 343-7.

La lacuna di Notre-Dame come paradigma della complessità Imparare dai restauri ottocenteschi per l'intervento sul contemporaneo

Emauele Morezzi
Politecnico di Torino, Italia

Abstract The architectural preservation project regarding Notre-Dame cathedral in Paris in the mid-19th century by Lassus and Viollet-le-Duc constitutes a case-study of great interest not only for the analysis of the constructional choices that led to the final result but, above all, for the design managing and attitude that the two architects have maintained throughout the course of the intervention on the building. Analysing these restorations, and in particular the design methodology on the building, it could be of high interest due to the future restorations that the building will undergo, following the fire of April 2019. The main purpose of this article is therefore to make a careful critique of the design approach of restorations that are only apparently stylistic, in order to understand how the transformation of an asset is an architectural intervention that requires clear methodological rules in order to achieve the objectives related not only to the transformation or completion of the asset but also to its enhancement.

Keywords Restoration. Notre-Dame. Viollet-le-Duc. Design. Architecture. Statue. XIX century.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Relazione con la preesistenza. L'assenza, la lacuna, il silenzio come motore progettuale. – 3 Atteggiamento progettuale. Filologia e semantica nell'intervento sull'esistente. – 4 Prospettive future. La comprensione del passato per il progetto del futuro.

1 Introduzione

Dans notre restauration nous proposons le rétablissement de toutes ces sculptures; car tout se lie dans cet ensemble de statues et de bas-reliefs, et l'on ne peut laisser incomplète une page aussi admirable, sans risquer de la rendre inintelligible. (Lassus, Viollet-le-Duc 1843)

Questa affermazione, presente nel primo *Rapport* per il *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris* proposto da Lassus e Viollet-le-Duc del 1843 (Bercè 2013), manifesta in maniera chiarissima un'indole e un obiettivo progettuale nei confronti della cattedrale. Gli architetti ribadiscono qua-

le sia la loro intenzione nei confronti dell'edificio parigino di Notre-Dame: completare, ricostruire la decorazione scultorea andata persa nei decenni precedenti, allo scopo di risarcire un'assenza, una lacuna che si era venuta a formare nel tempo. Sebbene questa interpretazione sia corretta e la



Peer review

Submitted	2020-03-21
Accepted	2020-09-11
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Morezzi, M. (2020). "La lacuna di Notre-Dame come paradigma della complessità. Imparare dai restauri ottocenteschi per l'intervento sul contemporaneo". *MDCCC*, 9, 75-94.

storiografia¹ e gli esiti progettuali abbiano confermato l'approccio teso alla ricostruzione e al completamento dell'attività del restauro ottocentesco, sembra sia stata presa in scarsa considerazione la seconda parte della frase, in cui si esplicitano le ragioni di tale approccio. Più che la semplice azione di intervento sul bene, Lassus e Viollet-le-Duc, già dai primi scritti programmatici inerenti il futuro intervento, insistono sull'obiettivo primario dei loro restauri, ovvero restituire il senso e il valore all'edificio. La loro azione era finalizzata a rendere intellegibile una pagina della storia. L'attenzione degli architetti poi incaricati dei lavori, già dalle prime note programmatiche dell'intervento, appare essere rivolta al significato più che al significativo, ai valori culturali più che agli oggetti architettonici. Il presente saggio, quindi, propone

un'analisi degli interventi di restauro condotti sulla cattedrale di Notre-Dame di Parigi a metà XIX secolo proponendo una lettura non tanto degli esiti formali dell'intervento, già ampiamente documentati dalla letteratura in materia, quanto piuttosto dell'atteggiamento in fase di progetto e di cantiere che i progettisti prima e il solo Viollet-le-Duc poi,² hanno mantenuto nei confronti della preesistenza. Tale lettura può essere potenzialmente utile sia ad una comprensione della coerenza che ha guidato l'attività di restauro nell'Ottocento, legando in maniera salda intenzioni progettuali e realizzazione, sia a una migliore conoscenza del passato dell'edificio e della sua valenza storica e documentale, fondamentale oggi, all'alba di nuovi e incisivi restauri che rischiano di mutare la configurazione formale (e valoriale) del bene.

2 Relazione con la preesistenza. L'assenza, la lacuna e il silenzio come motori progettuali

Le grandi trasformazioni che l'edificio religioso di Notre-Dame subisce alla metà del XIX secolo, come è noto (Foucart 1984), trovano origine da una duplice esigenza. Da un lato la volontà, dei parigini ma anche dell'amministrazione cittadina e nazionale, di intervenire su di un bene di cruciale importanza della capitale francese che si presentava segnato dalle molte stratificazioni subite nel corso dei secoli passati e dalle lacune che le distruzioni successive alla rivoluzione francese e del 1830 avevano inferto (Poulot 1997). Dall'altro l'esigenza di riconoscere, attraverso un intervento di restauro conservativo, il valore che l'edificio aveva ottenuto in seguito alla pubblicazione della prima edizione del romanzo omonimo di Victor Hugo, capace, grazie al grande successo di pubblico riscontrato, di far convergere l'attenzione della popolazione parigina e non solo, verso un bene-simbolo della città, ignorato fino a quel momento da azioni di manutenzione e conservazione. Questa dualità si pone alla base del bando che l'amministrazione pubblica emana per provvedere ai lavori di conservazione e riparazione del monumento (Bercé 2013, 51) e al quale rispondono quattro proposte, fra loro molto differenti (Leniaud 1980, 61-4). Quella che risulterà vincitrice, come è noto, sarà firmata dagli architetti Jean-Baptiste Lassus e

Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc che riusciranno ad ottenere l'incarico anche grazie alla presentazione del *Rapport* programmatico già citato, corredato da una serie di disegni e schizzi progettuali, in cui illustreranno non solo gli interventi che intendono adottare sull'edificio ma anche, e ciò è per noi di estrema importanza, le motivazioni che rendono necessari quegli interventi.³ Questo particolare, oltre che ribadire le ragioni filologiche del progetto di restauro, consente di avanzare un'interpretazione all'attitudine operativa dei due restauratori, provando a formulare una lettura del loro operato che, prescindendo aprioristicamente dai risultati, possa evidenziarne gli obiettivi legati alla restituzione di un valore unitario, non solo artistico e formale, della cattedrale.

Ciò che infatti appare estremamente innovativo nell'atteggiamento degli architetti incaricati rispetto al caso studio in esame, risulta infatti la loro costruzione razionale in fase di progetto e la lucidità con cui si sono messi in evidenza i risultati ai quali il progetto tendeva e, solo come conseguenza, vengono intraprese azioni utili al raggiungimento di tali risultati. Per giustificare, ad esempio, la necessità di un intervento 'attivo' sul bene, capace di restituire il valore culturale gli architetti spiegano come

¹ Per una bibliografia critica sui lavori di restauro in particolare di Viollet-le-Duc si veda Foucart 1986; Hearn 1990; Crippa 1990; Baridon 1996; Timbert 2012; Bercé 2013; Timbert 2013; Campa 2015. Si segnalano poi due recenti scritti legati soprattutto alla critica degli interventi di restauro: Oteri 2017; Romeo 2019. Per le informazioni più di carattere biografico sull'architetto si rimanda a Poissons, Poissons 2014 e a Tomaselli 2017.

² Per l'apporto specifico di Lassus al progetto si veda Leniaud, 1980.

³ Il documento è diviso in quattro parti: *Considérations générales sur le système de la Restauration; Description historique de la cathédrale de Paris, depuis l'époque de sa construction jusqu'à nos jours; Restauration intérieure; Sacristie*. Per una disamina dei contenuti si veda Bercé 2013, 76; Baridon 1997; Lassus, Viollet-le-Duc 1843.

Dans ce cas, il faut non seulement que l'artiste s'attache à soutenir, consolider et conserver; mais encore il doit faire tous ses efforts pour rendre à l'édifice, par des restaurations prudentes, la richesse et l'éclat dont il a été dépourvu. (Lassus, Viollet-le-Duc 1843)

Allo stesso modo, in opposizione all'interpretazione stilistica a cui sarà poi associato Viollet-le-Duc, soprattutto per i restauri della seconda metà della sua carriera, il *Rapport* appare anche molto chiaro non solo sulla necessità di ricostruire le decorazioni perdute, ma anche sul come ricostruire queste ultime:

Quant à la restauration des bas-reliefs qui ornent extérieurement et intérieurement la cathédrale de Paris, nous croyons qu'il est impossible de l'exécuter dans le style de l'époque, et nous sommes convaincus que l'état de mutilation, peu grave d'ailleurs, dans lequel ils se trouvent, est de beaucoup préférable à une apparence de restauration, qui ne serait que très éloignée de leur caractère primitif; car, quel est le sculpteur qui pourrait retrouver, au bout de son ciseau, cette naïveté des siècles passés! Nous pensons donc que le remplacement de toutes les statues qui ornaient les portails, la galerie des rois, et les contreforts, ne peut être exécuté qu'à l'aide de copies de statues existantes dans d'autres monuments analogues, et de la même époque. (Lassus, Viollet-le-Duc 1843)

Da qui occorre muovere alcune necessarie considerazioni sull'atteggiamento che i due architetti, e in particolare Viollet-le-Duc hanno avuto nei confronti della cattedrale e dell'intervento su di essa. L'innovazione risiede nella decisione di non considerare la lacuna esistente come vuoto da ricolmare ma come reale spazio operativo di progetto di intervento sul bene. Come già ricordato da Manieri Elia, in un volume interamente dedicato alla tematica della mancanza in architettura:

Assenza può essere intesa etimologicamente come vuoto di senso e di sensibilità - assenza - ed è una condizione che non comporta necessariamente il blocco della creatività, anzi può potenziarla. (Manieri 2006, 8-9)

In maniera analoga sembrano aver operato i due architetti nel restauro della cattedrale. Partendo

da un serrato studio archeologico e storico delle fonti presenti, il progetto su Notre-Dame ha potuto comprendere le fasi storiche dell'edificio e le sue modificazioni, ma soprattutto, il reale valore del bene e il suo significato di opera d'arte e d'architettura unica, indipendente dalle epoche storiche e dalla parcellizzazione dei suoi singoli apparati. Proprio considerando l'edificio come un'unica opera d'arte, carica di unici valori documentali, storici e culturali, la riproposizione della decorazione statuarica della facciata e di alcuni elementi distrutti dal tempo, ha voluto riconfigurare non tanto la dimensione formale del bene, quanto piuttosto il suo valore e il suo significato architettonico. In tal senso, il rapporto del progetto con la mancanza e la lacuna è diametralmente opposto ad altri interventi che hanno dialogato con una preesistenza incompiuta: in questo caso l'edificio era stato costruito, pensato e poi modificato, come un'unica forma architettonica, portatrice di una serie di valori specifici propri delle cattedrali gotiche. Come ricordato recentemente (Goetz 2019), molto si deve al romanzo di Hugo nel ritrovare la reale impronta simbolica della cattedrale,⁴ ma proprio l'opera letteraria non compie una esaltazione specifica di un singolo dettaglio del bene, quanto piuttosto la eleva a monumento complesso nella sua totalità, riuscendo a scansare gerarchie di valore estetico che possano ordinare l'importanza della massa del bene in relazione alla città e una singola decorazione presente sulle torri campanarie dell'edificio. Tale operazione ha consentito la creazione o la riscoperta di una sorta di memoria collettiva che, come ricorda Foramitti (2017, 82) riprendendo Halbwachs (1994, 230)

ha per supporto un gruppo limitato nello spazio e nel tempo e viene tramandata finché un gruppo sociale o culturale esiste e la mantiene vitale.

In questo senso, e Viollet-le-Duc era consapevole di ciò, il progetto di restauro su Notre-Dame si pone come momento di conservazione, risarcitura ma anche e soprattutto valorizzazione del bene, riuscendo a riconfigurare non tanto il mero aspetto morfologico del bene, quanto soprattutto la sua dimensione valoriale e di comunicazione, in termini di riferimenti simbolici (Halbwachs, 2001), pedagogici e affini al concetto di *biblia pauperum*.

⁴ Come ricorda Erlande-Brandenburg (1991, 73) lo scritto di Victor Hugo, attraverso alcune descrizioni della città di Parigi, aveva tentato un approccio simile, ma limitandosi solo alla letteratura. La volontà di descrivere un'intera città attraverso la lettura delle sue trasformazioni architettoniche, infatti, non appare dissimile dalla volontà di Viollet-le-Duc di voler comprendere il bene dai segni e dal palinsesto di trasformazioni di cui l'edificio stesso è stato testimone.



Figura 1 Perspective de l'église de Notre-Dame vue de la place de la greue. Documento conservato presso l'Archivio de la Médiatèque de l'Architecture et du Patrimoine, Charenton-le-Pont. Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0753

Figura 2 Veue de l'isle de Notre-Dame et de la maison de M. de Bretonvillier. MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0755



Figura 3 L'eglise de Notre-Dame. MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0756

Figura 4 Vue principale de l'eglise de Notre-Dame. MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0757

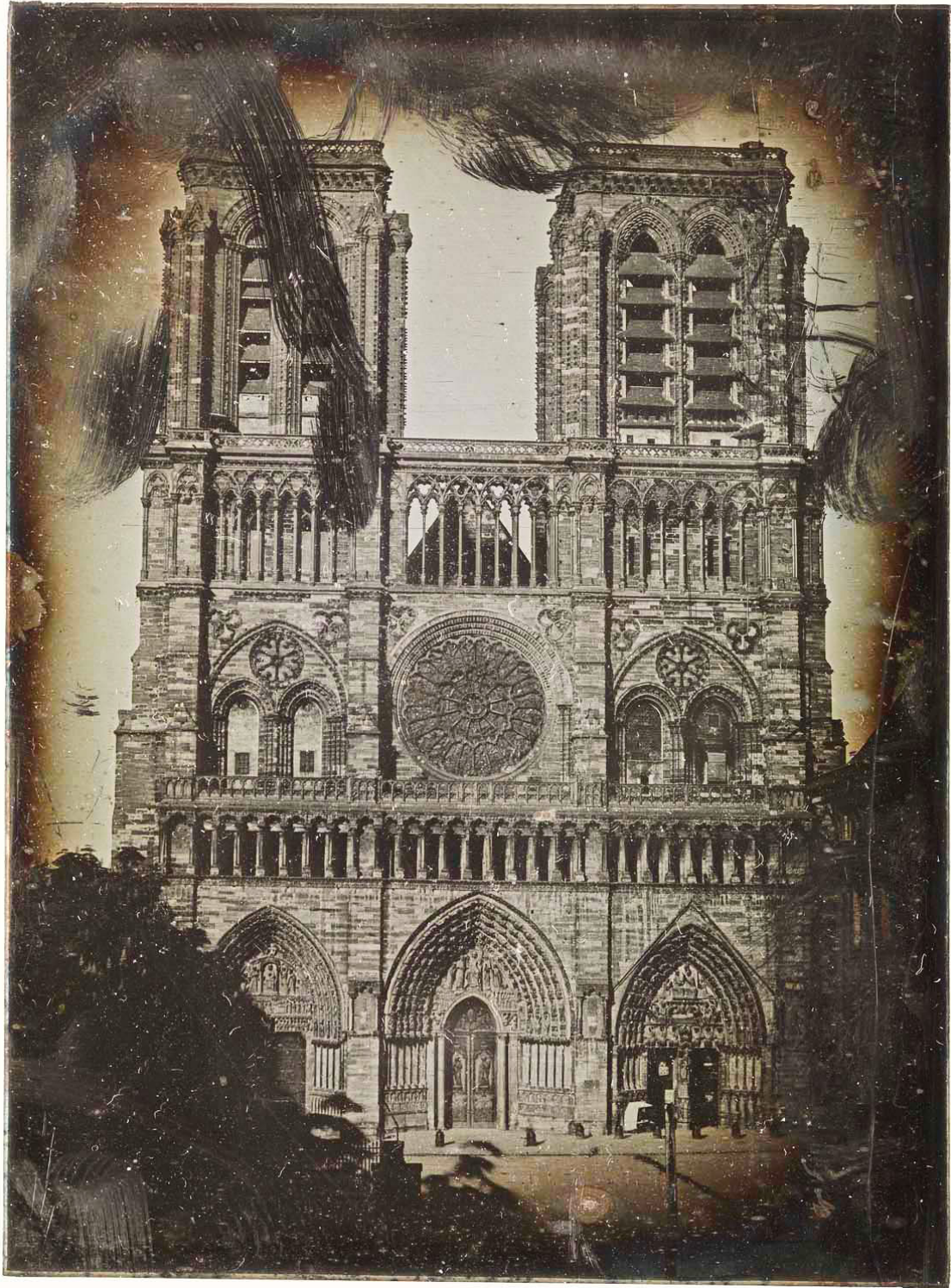


Figura 5 Hippolyte Fizeau, *Notre-Dame nel 1841 ca.*
MAP Cote de conservation du triage: 1997/068/00001, nr. référence APMDP054400



Figura 6 *La cattedrale di Notre-Dame dalla riva destra della Senna con l'hotel-Dieu in costruzione.*
MAP Cote de conservation du triage: 0084/075/5001, nr. référence: APMMF097865

Figura 7 *Augustin Hippolyte Collard, Notre-Dame con l'hotel-Dieu in costruzione. Foto del 1870 ca.* MAP Cote de conservation du triage: 0084/075/1005, nr. référence: APMDP062694



Figura 8 Medric Mieusement, *Notre-Dame*.
MAP Cote de conservation du triage: 0084/075/5001,
nr. reference: APMMF006856



Figura 9 Medric Mieusement, *Facciata nord et flèche*
viste da nord-est. MAP Cote de conservation du triage:
0084/075/5001, nr. reference: APMMF006860



Figura 10 *Notre-Dame intorno all'inizio del XX secolo.*
MAP Cote de conservation du triage: 0084/075/1003,
nr. reference: APMDP062503



Figura 11 Arch. Eugène Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris. Tête des contreforts a la hauteur de la grande Galerie de la façade*. 1851. *Revue Général de L'Architecture ed des Traveaux Publics*, IX, pl. 16.
MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0761

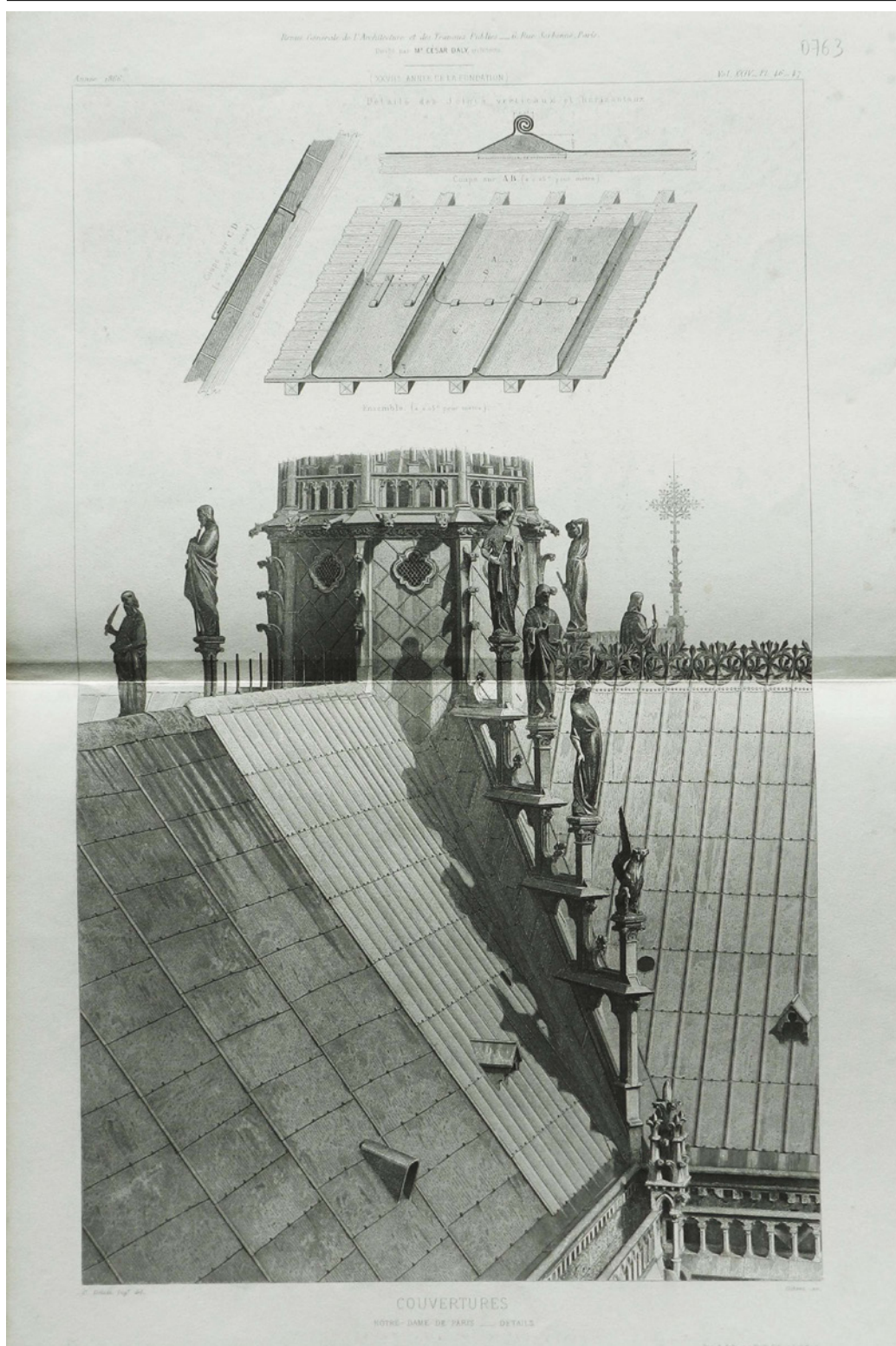


Figura 12 Arch. Viollet-le-Duc, *Couvertures*, detail. 1866. *Revue Générale de l'Architecture et des Travaux Publics*, XXVI, pl. 46-47. MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0763

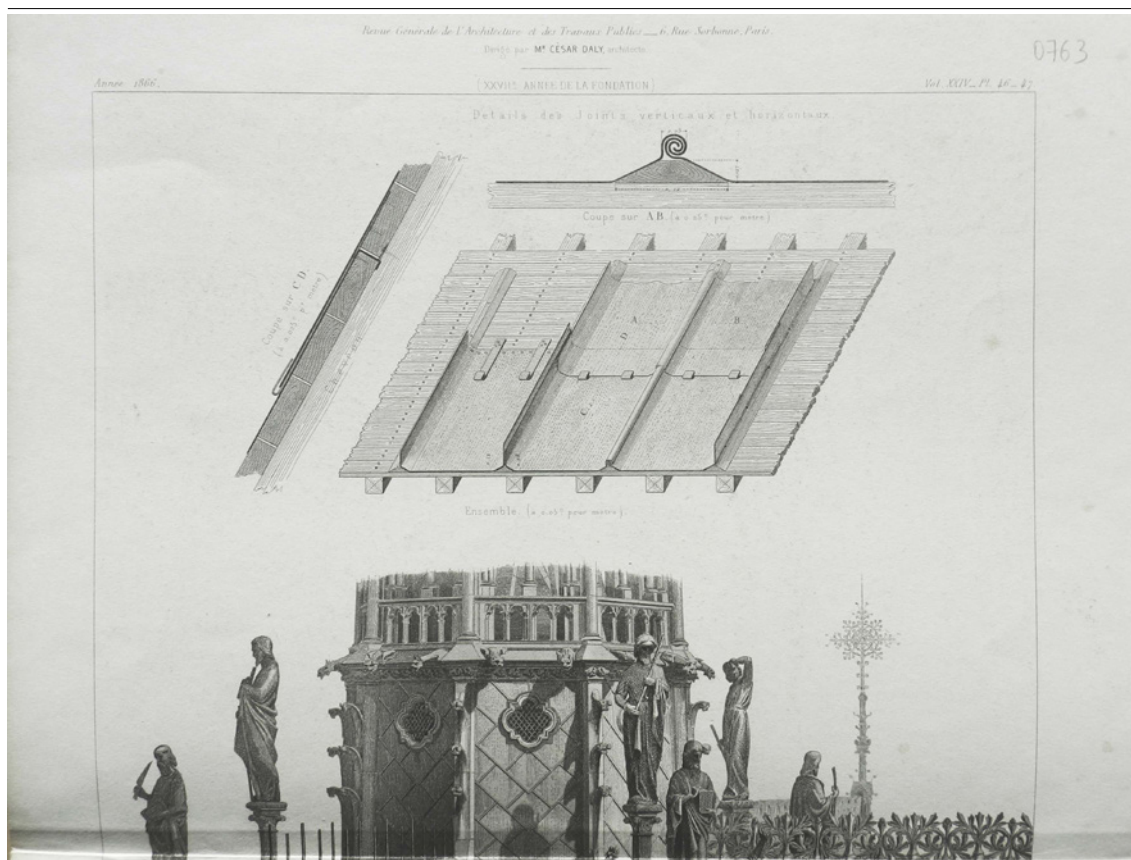
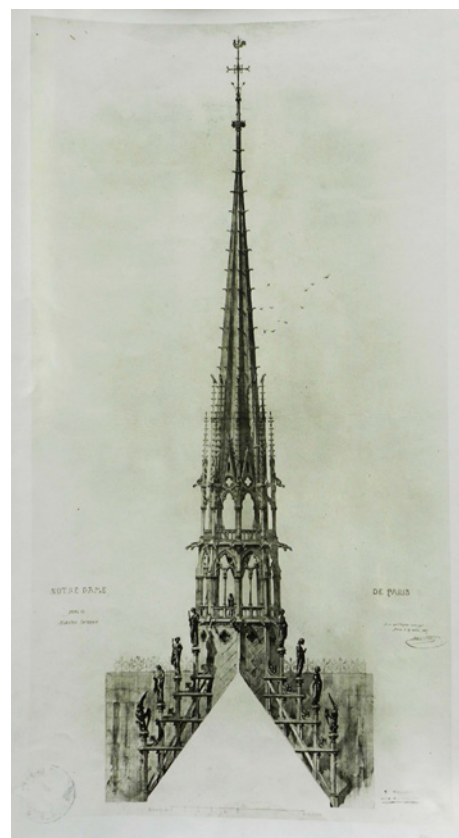


Figura 13 *Details des joints verticaux et horizontaux.* MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0763

Figura 14 Eugène Viollet-le-Duc, *Notre-Dame de Paris. Projet de flèche centrale.* 20 October 1857. MAP Cote de conservation: 1998/048/0001, carte: 5087, nr. document: 0775



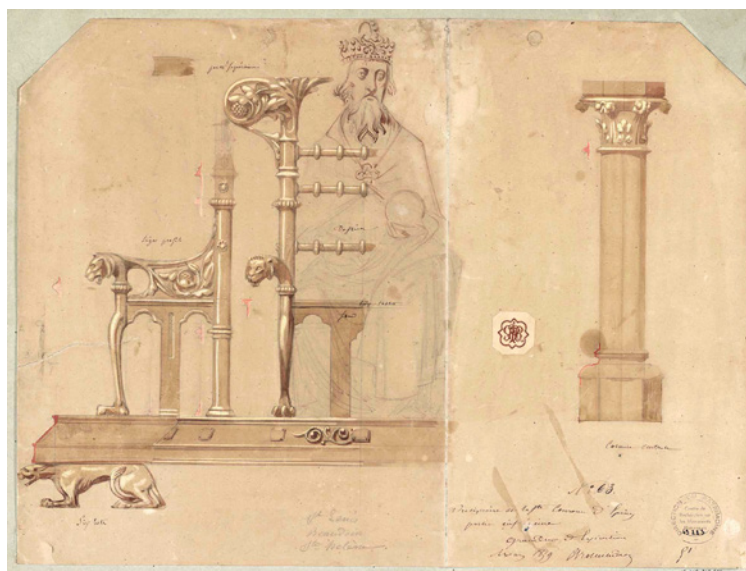
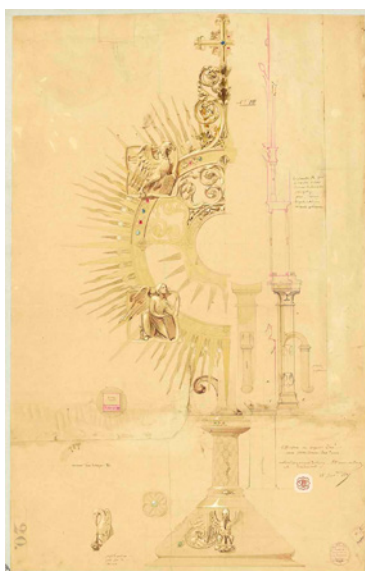
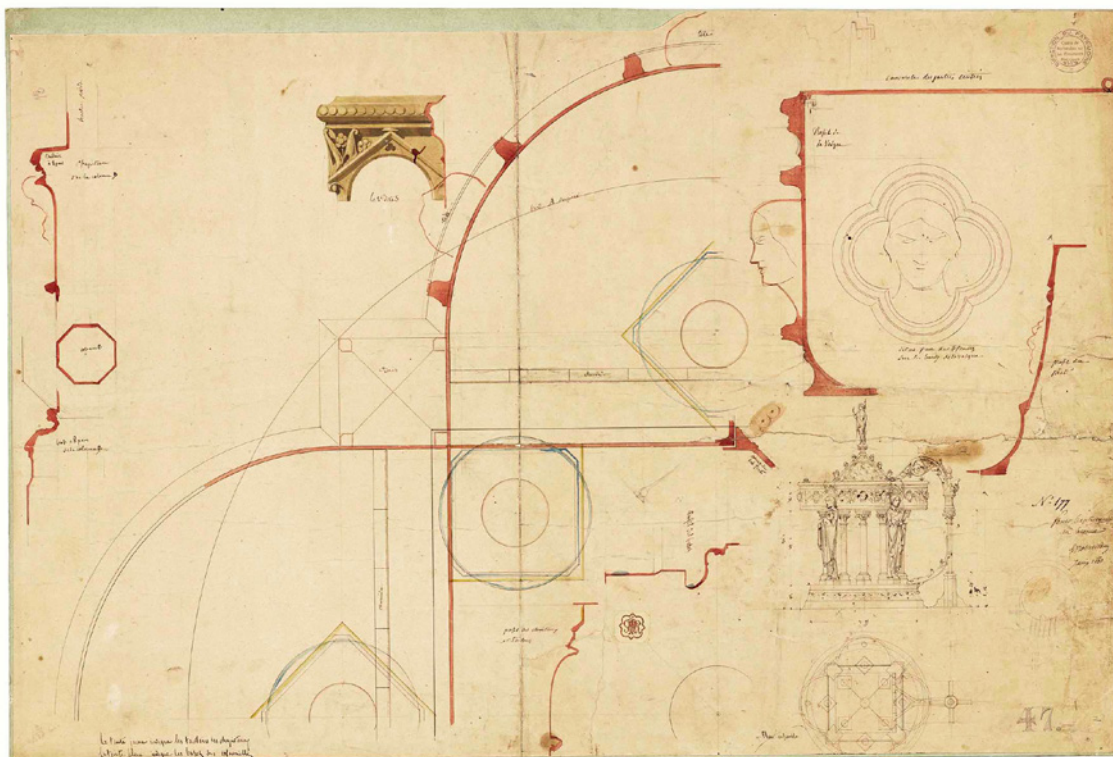


Figura 15 Eugène Viollet-le-Duc, *Cattedrale di Notre-Dame, Fonts baptismaux en bronze n°1184, élévation, plans, détails*. Juin 1860. MAP Sede di Fort de Saint-Cry. Cote de conservation: 1996/084/0098, Chemise: 25, nr. document: pm043236

Figura 16 Eugène Viollet-le-Duc, *Cattedrale di Notre-Dame, Ostensor en argent doré, demi-élévation coupe et détails, profil du pélican posé sur le devant. Les colonnettes A sont au nombre de huit derrière les branches principales pour réunir le cercle intérieur au cercle extérieur*. 28 Septembre 1865. MAP Sede di Fort de Saint-Cry. Cote de conservation: 1996/084/0055, Chemise: 24, nr. document: pm043203

Figura 17 Eugène Viollet-le-Duc, *Cattedrale di Notre-Dame, Reliquaire de la Sainte Couronne d'épines, partie inférieure, élévation de la colonne centrale, sièges: profil, Saint-Louis, Baudouin, Sainte-Hélène*. Mars 1859. MAP Sede di Fort de Saint-Cry. Cote de conservation: 1996/084/0009, Chemise: 23, nr. document: pm043223



Figura 18a-b Lo skyline parigino modificato dopo l'incendio. Febbraio 2020. Fotografia dell'Autore



Figura 19 Sistemi provvisori di consolidamento alle strutture danneggiate. Febbraio 2020. Fotografia dell'Autore



Figura 20 La lacuna della guglia in attesa di un intervento. Febbraio 2020. Fotografia dell'Autore

Figura 21 Notre-Dame come landmark e il valore paesaggistico del bene. Febbraio 2020.
Fotografia dell'Autore

3 Atteggimento progettuale. Filologia e semantica nell'intervento sull'esistente

Interpretato in questo senso, il restauro della statuarie di Notre-Dame appare di estremo interesse soprattutto se analizzato attraverso i giornali di cantiere che testimoniano il procedere delle lavorazioni e delle problematiche annesse.⁵ Il 15 luglio 1857 Lassus morì, lasciando il giovane collega solo responsabile dei lavori: ciò consentì a Viollet-le-Duc di poter decidere autonomamente per ogni intervento sul bene, dialogando direttamente con le maestranze e dirigendo il cantiere in maniera autonoma. Forte dell'approfondito studio archeologico e storico che aveva compiuto sul bene,⁶ l'architetto francese condusse un restauro che si sarebbe protratto fino agli ultimi lavori sulla decorazione del 1864, incontrando notevoli problematiche di carattere tecnico e burocratico e il cambiamento di stile e di gusto dell'epoca in corso (Bercè 2013, 91). Nonostante il plauso e le critiche estremamente positive che l'intervento suscitò al termine delle operazioni, il cantiere di Notre-Dame appare interessante almeno quanto l'idea progettuale. Lo stesso Viollet-le-Duc decise di impostare l'intera area di lavoro e i rapporti con le maestranze in maniera innovativa, cercando una riproposizione di ciò che dovevano essere stati i grandi cantieri per la costruzione delle cattedrali nel periodo gotico. Egli curò soprattutto i rapporti nei confronti del gruppo di scultori coinvolti nei lavori di decorazione statuarie, impostando da subito un rapporto di assidua collaborazione con Geoffroy-Dechaume. Quest'ultimo fu incaricato di coordinare l'équipe di artisti impegnati nelle lavorazioni,⁷ ai quali l'architetto, in pieno spirito gotico-medievale, impose una presenza fissa in cantiere per tutta la durata ventennale dell'intervento, in modo da poter sovrintendere quasi quotidianamente le fasi del lavoro e poter quindi intervenire e correggerne l'operato quando necessario (Sauvageot 1880, 40; Russo 1996; Fiengo 1973). Questo aspetto cantieristico ribadisce come solo il progettista dell'intervento dovesse essere a capo dell'intervento di restauro dell'edificio, perché l'unico in grado di coordinare non l'aspetto este-

tico del risultato finale ma quello del significato dell'opera nel suo insieme. Proprio per questa ragione (Viollet-le-Duc 1851; Leniaud 1994), durante il cantiere, Lassus e Viollet-le-Duc lasciarono pochissimo spazio all'invenzione e alla libera interpretazione degli scultori riuniti sotto la direzione di Geoffroy-Dechaume, limitandone l'estro artistico e preferendo una supervisione più puntuale delle opere (Erlande-Brandenburg 1880, 156-61). Per ciascuna delle sculture, infatti, gli architetti fornirono disegni preparatori molto dettagliati di cosa andasse eseguito per il completamento dell'intervento, rivelandosi quindi attenti alla corretta esecuzione del manufatto e, consci della storia dell'edificio, consapevoli dell'importanza intrinseca del risultato finale. L'iter operativo, infatti, imponeva all'artista incaricato della realizzazione di una determinata scultura, l'esecuzione di un modello a scala ridotta che doveva ottenere una prima approvazione da parte della direzione lavori, a cui seguiva un modello a grandezza naturale in gesso, dei quali ancora si conservano alcuni esemplari nelle nicchie nord della navata principale, seguito poi dalla realizzazione della scultura finale. Come riportano i giornali di cantiere⁸ (Viollet-le-Duc 1856), Viollet-le-Duc rifiutò molti modelli che non corrispondevano alle proprie aspettative o che non corrispondevano ai bozzetti preparatori, costringendo l'artista a rifare la *maquette* con una maggiore attenzione alle indicazioni ricevute. Tale particolarità, ben riportata nei documenti (Presouyre 1980, 144-9), così come il malcelato malumore dipendente da una pessima esecuzione di un modello o di un ritardo sul programma dei lavori, spiega forse meglio di altri particolari, la reale integrazione tra progetto e restauro che stava attuando Viollet-le-Duc nel proprio cantiere, alla ricerca di uno stile che potesse dialogare non in maniera esclusivamente stilistica con il contesto gotico, ma che potesse valorizzarlo con aggiunte contemporanee che ne esaltassero le peculiarità architettoniche. La ricerca del restauratore francese, paradossalmente, sebbene si ponga co-

⁵ La prima nota del giornale di cantiere, redatto da Viollet-le-Duc, porta la data del 30 aprile 1844. Si veda Viollet-le-Duc 1844-47.

⁶ La relazione del 1843 cita i documenti e le fonti disponibili: Du Brel, Sauval, Lebeuf, Guillot de Montjoye e Gilbert. Proprio quest'ultimo, abitando nei pressi della torre nord dell'edificio, ha lasciato una importante testimonianza sui cambiamenti e sulle trasformazioni dell'edificio. Tale dettaglio, spiega come, già per Viollet-le-Duc, l'analisi della storia dell'edificio dovesse appellarsi e fare riferimento anche di fonti secondarie o alternative a quelle bibliografiche o documentali.

⁷ La squadra di scultori, sotto la direzione artistica di Geoffroy-Dechaume si è divisa l'enorme produzione in modo diseguale. Geoffroy-Dechaume batte tutti i record con diciotto statue di pietra e diciotto statue di rame per la guglia. Seguono Fromanger (16), Chenillion (15), Michel-Pascal (11) Toussaint (10), Elmerich (6), Prinsay (4), Vatrinnelle (2) ed infine Bion, Caudron, Lavellier, Daumas, Mirande, Taluet che ne realizzarono una sola. L'équipe di quindici scultori complessivamente si sono occupati della realizzazione di 71 opere, comprensive di elementi completi e frammenti scultorei (architravi, piedritti, piccoli timpani).

⁸ Sui giornali di cantiere di altri interventi di Viollet-le-Duc si veda Lupu 2009.

me riconfigurazione o risarcimento di una lacuna, è tesa a trovare uno stile autentico nella accezione di una autenticità che sembra tendere alle novecentesche relazioni della Carta di Venezia o alla Dichiarazione di Nara. L'etica progettuale con cui Viollet-le-Duc si relaziona alla preesistenza, è riscontrabile non solo nell'espressione dell'organizzazione del cantiere e delle sue dinamiche, ma anche da altri interventi puntuali che spiegano l'attitudine dell'architetto francese. Un primo esempio può essere identificato dalla trasformazione che esegue nei confronti del portale principale della chiesa, detto del Giudizio Universale. Come testimoniato nel *Rapport* precedente all'intervento (Lassus, Viollet-le-Duc 1843), l'ingresso principale all'edificio era stato radicalmente trasformato dal Soufflot nel 1771, con l'eliminazione del pilastro centrale intagliato e sostituito da un nuovo arco sovrastante il vano di ingresso, distruggendo così i due piedritti recanti decorazioni originali. Grazie allo studio documentario e archivistico, Viollet-le-Duc propone una riconfigurazione della situazione precedente avvalendosi di un disegno, piuttosto noto al tempo e ricco di dettagli, realizzato da Gilbert (1811) che rappresentava un'ottima base di partenza per la riproposizione della situazione originale.⁹ Tale approccio ribadisce come l'architetto francese, nel ricercare la riconfigurazione quasi 'semantica' dell'opera, si basi non su proprio gusto estetico e formale, ma sulla base documentaria in suo possesso, fondamentale per comprendere anzitutto quale fosse la morfologia dell'edificio in un dato tempo. Solo quando questa documentazione risulta assente¹⁰ si lavora per analogia, andando a ricercare filologicamente esempi omogenei stilisticamente, temporalmente e tipologicamente. Occorre però ribadire come tale attenzione alla ricerca documentaria, sia delle fonti dirette che di quelle indirette, non venne mai strumentalmente utilizzata nel cantiere di Notre-Dame con il fine di conseguire una mera riproposizione della situazione precedente, ma piuttosto come mezzo per giungere alla piena comprensione del bene, passo fondamentale per il progetto di un nuovo apparato decorativo differente dall'originale in termini stilistici ma non valoriali.

I lavori sul portale prevedono il completamento dell'architrave superiore raffigurante l'arcangelo Gabriele ad opera di Geoffroy-Dechaume, mentre nell'architrave inferiore i frammenti ancora in sede furono rimossi per consentire a Toussaint di riposizionare le copie che erano state eseguite nel 1853 (Erlande-Brandenburg 1980, 151-61). Per la scultura detta del *Beu Dieu*, situata al centro, Geoffroy-Dechaume, con la supervisione degli architetti, si ispirò al disegno di Gilbert, anche se, come è stato già analizzato, risulta una differenza fra le due opere relativa al braccio sinistro della figura principale, rappresentata più in basso nella scultura del XIX secolo rispetto all'originale presente nel disegno (Morezzi 2019, 183-232).¹¹

Un secondo elemento di riflessione nell'approccio operativo è costituito dall'intervento per la ricostruzione della *flèche* centrale dell'edificio che, già nel *Rapport* iniziale, secondo gli architetti andava ricostruita per colmare la lacuna tra navata e transetto e per riconfigurare la morfologia originaria dell'edificio. Anche in questo caso, più del risultato finale, occorre valutare attentamente le decisioni che si pongono alla base del processo di ricostruzione. Il tema della ricostruzione della guglia centrale, infatti, oltre ad essere stato già affrontato dai due architetti nel cantiere della Sainte-Chapelle, troverà una grande risonanza negli scritti di Viollet-le-Duc, in particolare nel *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, in cui la voce «*flèche de charpenterie*» (Viollet-le-Duc 1854-68, 446-63; 1860, 35-9) come già ricordato da Bercé¹² (2013, 100), verrà trattato a fondo, ribadendo come sia possibile migliorare la prestazione di questo elemento attraverso «les perfectionnements fournis par l'industrie moderne» (Viollet-le-Duc 1860, 37). Nel restauro della guglia, infatti, la componente di riconfigurazione formale e di ricostruzione si associa alla necessità di utilizzare nuove tecnologie e nuovi materiali a rivestimento della struttura lignea, tradendo le possibilità costruttive gotiche ma ribadendo la necessità di un nuovo stile, una nuova interpretazione per la cattedrale. Non solo la guglia verrà completamente rivestita di piombo per tentare una forma di protezione dagli incendi che la distrussero nel seco-

⁹ Gli architetti restauratori ricavarono da questa immagine molti disegni, facendola litografare da Gaucherel e la aggiunsero al loro rapporto per fornire una precisa idea del risultato al quale ambivano e per rimarcare la motivazione storica alla base del loro progetto.

¹⁰ Le statue degli apostoli distrutte nel 1793 vennero ricostruite senza partire da una base documentaria, assente. Si veda Timbert 2014, 66-9.

¹¹ La restituzione dei piedritti, al contrario, impegnò a lungo gli architetti e l'équipe di scultori per la scarsa ricchezza di dettagli del disegno ispiratore di Gilbert. Per quanto riguarda la statue-colonne degli apostoli presenti nella strombatura, Lassus aveva previsto di copiare quelle del portale reale di Sant'Andrea della cattedrale di Bordeaux, ma tale ipotesi venne aspramente criticata e fu necessario realizzare dei nuovi modelli più fedeli alla decorazione originale.

¹² In merito al Dizionario si segnala inoltre Boudon 1978.

lo precedente, ma Viollet-le-Duc decise di intervenire anche nell'aspetto decorativo, andando ad inserire una serie di dodici statue raffiguranti gli apostoli e delle quattro figure simboliche della tradizione cristiana ai piedi di queste, legate al tramorro evangelico.¹³ Tutte le sculture del complesso vennero realizzate dall'équipe di scultori presenti in cantiere in «cuivre repoussé» (Viollet-le-Duc 1860, 37) adottando quindi, anche per l'apparato decorativo, un materiale contemporaneo che prescindesse dalla coerenza stilistica con l'edificio del XII secolo, ma che potesse porsi come miglioramento prestazionale e tecnologico per il bene. In quest'ottica, ancora una volta, l'intervento si delinea su due piani distinti e complementari: su di un livello la necessità di integrare la lacuna, e di colmarla attraverso elementi che siano funzionali alla conservazione dell'identità del monumento e della propria storia, su di un altro livello, successivo e per certi versi meno importante, la realizzazione costruttiva di tale completamento, perseguita non necessariamente attraverso l'i-

mitazione dello stile gotico o l'utilizzo di materiali della tradizione gotica, ma studiando nuove strategie progettuali e operative, capaci di interpretare la costruzione e l'intervento contemporaneo come momenti di progetto del nuovo a servizio dell'antico. Questa volontà, ribadita molte volte dai progettisti del restauro ottocentesco nelle prime relazioni preparatorie all'intervento, nell'organizzazione del cantiere, nella ricerca storica, nella scelta dei materiali, nell'esigenza di guidare il processo decorativo attraverso disegni progettuali e bozze, nella realizzazione consapevole di un intervento di restauro su di un bene complesso, ha potuto condurre a un risultato capace di restituire a Notre-Dame un significato e un'importanza centrale nel sistema dei beni culturali francesi. In tal senso, l'intendere la cattedrale come un tutt'uno e quindi come un'unica opera d'arte si riflette anche nell'esigenza, da parte di Viollet-le-Duc di disegnare prima e di far realizzare poi anche gli elementi dell'apparato liturgico interno alla chiesa, che rappresentano oggi dei capolavori del XIX secolo.¹⁴

4 Prospettive future. La comprensione del passato per il progetto del futuro

L'intervento di restauro ottocentesco, come si è osservato, ha saputo relazionarsi con la cattedrale senza effettuare imitazioni del passato ma rapportandosi alla ricerca di un nuovo stile contemporaneo, in equilibrio tra il rispetto della preesistenza e la necessità di integrare la *ab-sentia* di significato e di valore.

Le analisi condotte sui restauri di Lassus e Viollet-le-Duc possono, se letti in quest'ottica, essere di grande interesse anche per la contemporaneità. Le recenti distruzioni dell'aprile 2019, oltre allo sconcerto per l'avvenimento e la desolazione per le rovine attuali, ripropongono tematiche antiche di intervento nei confronti della mancanza, della lacuna. Nel clamore mediatico delle prime settimane, le amministrazioni cittadine e nazionali, ancora provate emotivamente dal dramma della perdita, si sono espresse con veemenza per

una ricostruzione totale. Le parole di Emmanuel Macron¹⁵

Nous rebâtirons la cathédrale plus belle encore
et je veux que ce soit achevé d'ici cinq années.
Nous le pouvons et là aussi nous mobiliserons.

suonano però molto diverse da quelle del bando per i restauri ottocenteschi della cattedrale, dove l'obiettivo non era tanto quello di aumentare il valore estetico del bene, quanto piuttosto di restituire il valore culturale e storico ai cittadini non solo parigini, ma di tutto il mondo. Molti esperti, fra cui Andrea Pane (2019, 154-5), hanno espresso la necessità di una opportuna cautela per il restauro sul bene, soprattutto in risposta ai molti progetti e alle numerose soluzioni che sono state offerte agli organi di stampa nei giorni immediatamente

¹³ Come è noto a Geoffroy-Dechaume fu dato incarico di realizzare le statue dei dodici apostoli non presenti prima dei restauri, lasciando allo scultore una discreta libertà artistica ed interpretativa. La stessa cosa non successe per le altre opere di cui fu incaricato, per le quali fu costretto a seguire fedelmente le bozze e gli schizzi degli architetti ed in particolare di Viollet-le-Duc.

¹⁴ La maggior parte dei disegni originali realizzati da Viollet-le-Duc per gli apparati liturgici della chiesa sono conservati presso le sedi della Médiathèque de l'architecture et du patrimoine di Parigi.

¹⁵ Il discorso è stato pronunciato alla tv di stato francese nella giornata del 16 aprile 2019. Si segnala anche il testo di un tweet del medesimo giorno del Presidente Macron il cui contenuto sembra alludere ad una forma retorica e ad un intervento subitaneo sulla cattedrale: «Nous sommes ce peuple de bâtisseurs. Nous avons tant à reconstruire. Alors oui, nous rebâtirons la cathédrale Notre-Dame, plus belle encore, et je souhaite que cela soit achevé d'ici 5 années, nous le pouvons. Et là aussi nous mobiliserons».

successivi l'incendio. Lo stesso Jean Nouvel¹⁶ ha opportunamente invitato alla calma e ha ribadito quanto i tempi per un adeguato studio degli effetti dell'incendio siano fondamentali per comprendere in quale maniera sarà meglio operare in futuro. Nella condizione attuale, il cantiere di consolidamento e di studio del monumento procedono anche grazie al lavoro della Commissione di esperti e accademici appositamente costituitasi nei mesi successivi all'incendio¹⁷ e ai laboratori di ricerca che stanno sviluppando le necessarie fasi di analisi, allo scopo di restituire una cattedrale pronta ad accogliere il restauro dell'edificio.

Così come lo studio del passato archeologico e documentario del bene ha costituito un primo momento fondamentale per la realizzazione dei restauri del XIX secolo, anche oggi la comprensione dello stato di conservazione del bene non rappresenta che il primo momento propedeutico all'intervento sull'edificio. All'interno di tale fase conoscitiva andranno a confluire anche le osservazioni non solo su quanto trasformato o ricostruito nell'Ottocento, ma soprattutto intorno all'atteggiamento progettuale che gli architetti hanno mantenuto nei confronti della preesistenza. Sebbene la critica storiografica abbia voluto insistere sulle istanze stilistiche dell'attività di Viollet-le-Duc, nei suoi lavori a Notre-Dame è possibile intravedere la ricerca progettuale di un architetto

che ha operato su di un edificio conscio della sua portata architettonica, costruttiva ma anche simbolica e culturale. Confermando la nozione di documento/monumento già espressa da Quatremère de Quincy e poi centrale per tutta la cultura del Novecento, i restauri del XIX secolo hanno confermato l'importanza di valorizzare un edificio, non solo di conservarlo quindi ma anche di esaltarne la dimensione comunicativa e culturale, allo scopo che ogni trasformazione possa essere conservata e testimoniata. I prossimi restauri di Notre-Dame dovranno misurarsi con una sfida altrettanto ardua, riuscendo a coniugare le istanze estetiche del bene come le necessità della ricostruzione, perseguendo l'obiettivo di una restituzione non solo dell'edificio in quanto bene architettonico e religioso ma anche come simbolo universale. Solo attraverso la possibilità di conciliare queste due dimensioni, quella costruttiva e quella legata ai valori e al simbolo, si potrà arrivare ad una soluzione capace di restituire l'edificio a una dimensione anche ulteriore a quella precedente. Come chiosa Goetz (2019, 74) nel suo recente contributo a riguardo:

La vielle cathédrale de Paris y aura gagné d'être devenue, aux yeux de tous, Notre-Dame de la France, Notre-Dame du monde, Notre-Dame de l'humanité.

Bibliografia

- Baridon, L. (1996). *Imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*. Paris: L'Harmattan.
- Baridon, L. (1990). «Viollet-le-Duc et l'architecture selon les lois de la nature». *Annales du groupe d'études et de recherches britanniques*, 2(8), 113-32.
- Bercé, F. (2013). *Viollet-le-Duc*. Paris: Éditions du patrimoine.
- Boudon, P.; Damisch, H.; Deshayes, P. (1978). *Analyse du Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle par E. Viollet-le-Duc*. Paris: Corda.
- Campa, M.R. (2015). *E.E. Viollet-le-Duc: innovazione e tradizione in architettura. Linguaggio formale e coincidenza fra forma e struttura nella concezione di volte poliedriche*. Roma: Gangemi.
- Crippa, M.A. (1990). *Conversazioni sull'architettura: selezione e presentazione di alcuni "Entretiens"*. Milano: Jaca Book.
- Erlande-Brandenburg, A. (1980). «Notre-Dame de Paris: la restauration de la sculpture». Foucart, B. et al. (éds), *Viollet-le-Duc*. Paris: Réunion des musées nationaux, 156-61.
- Erlande-Brandenburg, A. (1991). *Notre-Dame De Paris*. Paris: Nathan/CNRS.
- Fiengo, G. (1973). *La conservazione e il restauro dei monumenti in Francia nella prima metà del XIX secolo*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Foramitti, V. (2017). «Necessità della memoria e conservazione dei monumenti». Musso, S.F. (a cura di) *Ricerca/REStaurato. Sezione 1A. Questioni teoriche: inquadramento generale*. Roma: Quasar 82-6.
- Foucart, B. (1984). *L'Ecletisme raisonné*. Paris: Denoel.
- Foucart, B. (1986). «Viollet-le-Duc et la restauration». *Les lieux de mémoire*, vol. 2, 2. Paris: Gallimard, 613-49.
- Gilbert, A.P.M. (1811). *Histoire de la basilique métropolitaine de Paris*. Paris: J.B. de Sajou.
- Goetz, A. (2019). *Notre-Dame de l'humanité*. Paris: Bernard Grasset.

¹⁶ «Laissez le temps du diagnostic aux historiens et aux experts avant de vous prononcer sur l'avenir du monument» Nouvel si è fatto portatore di una lettera aperta datata 28 aprile e pubblicata su *Le Figaro* in cui si faceva appello alla calma e si rimarcava l'importanza dei tempi della diagnostica e dello studio dello stato di fatto precedente all'intervento.

¹⁷ La commissione si è costituita spontaneamente e conta numerosi storici dell'architettura e restauratori appartenenti alle più importanti università e centri di ricerca mondiali.

- Halbwachs, M. (1994). *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel, 97.
- Halbwachs, M. (2001), *La memoria collettiva*. Milano: Unicopli. (1a ed: *La mémoire collective*. Paris: Press universitaire, 1950).
- Hearn, M.F. (1990). *The Architectural Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary*. Cambridge: MIT Press.
- Lassus, J.-B.-A.; Viollet-le-Duc, E.E. (1843). *Projet de restauration de Notre-Dame de Paris, par MM. Lassus et Viollet-le-Duc, rapport adressé à M. le Ministre de la Justice et des Cultes, annexé au projet de restauration remis de 31 janvier 1843*. Paris: De Lacombe.
- Leniaud, J.-M. (1994). *Viollet-le-Duc ou les Délires du système*. Paris: Mengès
- Leniaud, J.-M. (1980). *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le Temps retrouvé des cathédrales*. Genève Droz, 61-4.
- Lupo, F. (2009). *Diari di bordo degli archivi di Viollet-le-Duc progettista e restauratore. Tre casi studio per una ricerca intorno ai cantieri, al progetto, ai materiali e alle tecniche costruttive: Vézelay, Aillant-sur-Tholon, Saint-Denis-de l'Estrée* [tesi di laurea]. Politecnico di Torino.
- Manieri Elia, M. (2006). «La 'mancanza' e il progetto». *Topos e progetto. La mancanza*. Roma: Gangemi, 5-16.
- Morezzi, E. (2019). «Idea, stile, dettaglio. Il progetto della decorazione scultorea in Notre-Dame de Paris e Pierrefonds». Romeo, E. (a cura di), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*. Roma: Writeup site, 183-231.
- Oteri, A.M. (a cura di) (2017). *Viollet-le-Duc e l'Ottocento. Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)*. <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistoreextra/index>.
- Pane, A. (2019). «Notre-Dame de Paris: un appello alla cautela del restauro». *Ananke*, 87, 154-5.
- Poulot, D. (1997). *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*. Paris: Gallimard.
- Poissons, G.; Poissons, O. (2014). *Eugène Viollet-le-Duc 1814-1879*. Paris: Farnham.
- Pressouyre, L. (1980). «Viollet-le-Duc et la restauration de la sculpture». Foucart, B. et al. (éds), *Viollet-le-Duc*. Paris: Réunion des musées nationaux, 144-9.
- Romeo, E. (a cura di) (2019). *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*. Roma: Writeup site.
- Romeo, E. (2019). «Viollet-le-Duc: il suo tempo, la sua eredità. Riletture e inediti». *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. Contributi per una rilettura degli scritti e delle opere (1814-2014)*. Roma: Writeup site, 9-18.
- Russo, V. (1996). «La tutela in Francia tra Rivoluzione Secondo Impero. Letterati, archeologi, 'ispettori'». Cassiello, S. (a cura di), *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*. Venezia: Marsilio, 49-67.
- Sauvageot, C. (1880). «Viollet-le-Duc et son oeuvre dessinée». *Encyclopédie d'Architecture*, août-septembre 1880. Paris: V.ve A. Morel et C.ie.
- Timbert, A. (2012). *Architecture et sculpture gothiques: renouvellement des méthodes et des regards* = *Colloque international* (Noyon, 19-20 juin 2009). Rennes: UPJ V.
- Timbert, A. (2013). *Restaurer et bâtir, Viollet-le-Duc en Bourgogne*. Lille: Presses universitaires du Septentrion.
- Timbert, A. (2014). «Un fourmillement de personnages extraordinaires». *Beaux Arts magazine hors-série*, 66-9.
- Tomaselli, F. (2017). «Viollet-le-Duc e la scoperta delle origini dell'architettura gotica». Oteri, A.M. (a cura di), *Viollet-le-Duc e l'Ottocento. Contributi a margine di una celebrazione (1814-2014)*. <http://pkp.unirc.it/ojs/index.php/archistoreextra/index>.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1844-47). «De la construction des édifices religieux en France depuis le commencement du christianisme jusqu'au XVI^e siècle». *Annales Archéologiques*, vol. 1 (1844) 334-47; Vol. 2 (1845) 69-76, 134-41, 318-30; Vol. 3 (1845) 321-36; Vol. 4, (1846) 266-83; Vol. 5 (1846), 194-205; Vol. 6 (1847), 247-55.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1851). «Entretiens et restauration des cathédrales en France. Notre-Dame de Paris». *Revue Générale de l'Architecture*, vol. 9, 3-17; 113-20; 209-17.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1854-68). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*. Paris: Bance, Morel, 446-63.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1856). *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie de MM. Lassus et Viollet-le-Duc... précédée d'une notice historique et archéologique par Celtibère*. Paris: Morel.
- Viollet-le-Duc, E.E. (1860). «La flèche de Notre-Dame de Paris». *Gazette des Beaux-Arts*, avril 35-9.

La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia

Jorge García Sánchez

Universidad Complutense de Madrid, España

María Moraleda Gamero

Real Academia de España en Roma (AECID), España

Abstract With this article we intend to show the policy adopted by the king Fernando VII regarding to the restitution of the artistic patrimony confiscated to the religious communities during the Independence War's conflict-ing years, as well as the part played in this process by the Real Academia de San Fernando. When the project of founding the Museo Fernandino failed, the Academy, receiver of many of the paintings dispersed during the French Government, tried to increase his pictorial collection to the detriment of their legitimate proprietors, although laws promulgated from 1814 favoured the works of art were recovered by the religious establishments. In the case of the Hospital de la Caridad of Seville, the Academy kept paintings until the 20th century, based on the agreement of the clergymen with the French.

Keywords Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Spanish Independence War. Disentailment. Religious convents. Fernando VII. Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Hospital de la Caridad. Murillo.

Sumario 1 Guerra y patrimonio: el caso español. – 2 La Restauración monárquica y la Academia: las primeras devoluciones. – 3 La recuperación de los bienes trasladados a Francia. – 4 Los casos de Sevilla y de El Escorial. – 5 Conclusiones.

1 Guerra y patrimonio: el caso español

Una máxima de la política de pillaje artístico que durante las Guerras Napoleónicas la Administración francesa aplicó masivamente en los países derrotados proclamaba que al clero se le podía considerar como en estado de guerra permanente con Francia, y, por lo tanto, sus propiedades y patrimonio quedaban a disposición del vencedor (Haskell, Penny 1990, 124). La traducción efectiva

de esta legitimación del trofeo de guerra se materializó en España con un primer decreto desamortizador promulgado por Napoleón en Madrid en diciembre de 1808 – los conocidos decretos de Chamartín, que asimismo abolieron el tribunal de la Inquisición –, confiscando los bienes de una multitud de conventos, aunque previamente se habían asaltado, saqueado y ocupado iglesias como

Este artículo se ha realizado en el marco de las Becas MAEC-AECID de Arte, Educación y Cultura para el curso académico 2018-2019 dentro del programa de becas para la Real Academia de España en Roma. Pueden consultarse diferentes visiones de este proceso, una general, cf. Antigüedad 1985, y otras dos más focalizadas cf. Redondo 1991 y Valdivieso 2009. Acerca de los decretos de Chamartín, La Parra López 2016, 63-4.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-03-04
Accepted	2020-07-06
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation García Sánchez, J.; Moraleda Gamero, M. (2020). "La Real Academia de San Fernando y la devolución de los bienes eclesiásticos tras la Guerra de Independencia". *MDCCC*, 9, 95-112.



Figura 1 François Gérard, *Joseph, roi d'Espagne, en grand costume royal*. 1808 ca.
Óleo sobre lienzo, 247 × 162 cm. Nr. inv. N 21; PN 1923.
Fontainebleau, Musée National du Château de Fontainebleau

cuarteles e, incluso, quemado sus pinturas. Otros decretos posteriores redujeron a un tercio los conventos, llegando a suprimir todas las órdenes religiosas ya con José I Bonaparte. Estas medidas determinarían para siempre el aspecto urbanístico de varias ciudades, pues conllevaron la desaparición física de muchas de las casas monásticas.¹ Los objetos artísticos confiscados fueron sistemáticamente recogidos y reunidos en depósitos; en la capital, los conventos de San Francisco y del Rosario fueron habilitados para almacenar centenares de pinturas y demás tesoros que desde finales de 1809 afluyeron de diferentes regiones peninsulares, y no sólo extraídos de las sedes religiosas, sino también de los Reales Sitios y diversos establecimientos públicos (Madrado 1884, 284-6). Junto a Madrid, Sevilla fue de las urbes más afectadas por el expolio napoleónico en los dos años que duró la ocupación.² En febrero de 1810 se publicó el decreto por el que las pinturas debían ser trasladadas al Alcázar – el almacén más nutrido durante la guerra con 999 obras inventariadas (Stampa Piñeiro 2015, 17) –, con el fin de ser seleccionadas y enviadas a Madrid o a París (Cano Rivero 2012, 88).

Este inmenso caudal artístico habría constituido la base de un museo nacional – el Museo Josefino –, pero la situación política, económica y social que vivió el reinado de Bonaparte [fig. 1] impidió que se consumara (cf. Antigüedad 1987). Por otro lado, en el ínterin de 1808 a 1813 numerosas obras se disgregaron a causa de la avidez coleccionista de los generales del Imperio, así como por la ven-

ta furtiva a marchantes extranjeros del Comisario de Bellas Artes, Frédéric Quilliet, y su ayudante en el depósito del Rosario, el restaurador Manuel Napoli.³

Resulta difícil determinar la legalidad de las adquisiciones. El gobierno bonapartista celebró subastas públicas y algunos bienes pudieron ser vendidos por los religiosos, pero muchos fueron sustraídos de forma ilícita o bajo presiones.⁴ Podemos citar como ejemplo, seguramente representativo del proceder habitual, el caso del convento de Santa Paula en Sevilla, donde el mariscal Soult extrajo 14 pinturas que, según algunos autores, habrían sido convenientemente pagadas, afirmación que la documentación recientemente publicada parece desmentir, ya que el general había procedido supuestamente en nombre del rey para engrosar su botín particular, sustituyendo dichos cuadros por otros de escaso mérito. En este sentido, Nicole Gotteri, biógrafa de Soult, considera entonces que se lo ha difamado injustamente y defiende que siempre pagó por los cuadros que adquiría; para ello se basa en un documento localizado por Jeannine Baticle del que daba noticia en 1979; sin embargo, el propio Stampa Piñeiro ha publicado el documento íntegro y cambia el sentido de la interpretación dada por las historiadoras francesas: no se trataría de un recibo, sino de un escrito que dejaba constancia de las obras sustraídas, de su valor y de que fueron sustituidas por otras de nulo mérito cinco días después, sin que figurase expresamente que se pagase nada a cambio de ellas (Stampa Piñeiro 2015, 22-3).

¹ En Madrid: convento de carmelitas de Santa Ana, los de Jesús, San Norberto, y los Dominicos de la Pasión, así como las iglesias de San Ildefonso, Santa Catalina, San Joaquín de los Afligidos, y San Bartolomé (Navascués Palacio 1973, 9).

² Entre las iglesias y conventos saqueados: Santa María la Blanca, la Santa Caridad, San Francisco, San Buenaventura, Santa Isabel, Santa María de Gracia y la Catedral. Mientras que el convento de los Capuchinos logró ocultar los lienzos de Murillo, que fueron trasladados a casas particulares de Cádiz y repuestos a la ciudad hispalense tras la contienda (Valdivieso 2009, 263).

³ Acerca de la controvertida figura de Quilliet, que en su vida ejerció de poeta, anticuario, literato y espía, cf. Lasso de la Vega 1933. Sobre Napoli, cf. Carretero Marco 2003 y García Sánchez 2007. Cabe destacar que Napoli denunció igualmente la venta de obras por parte de las órdenes religiosas: «Mucho ha perjudicado a el establecimiento la indiferencia, e indulgencia q.e se ha usado a las S.ras Monjas, haciendolas vender las Pinturas q.e tenian en lo Interior de los Combentos, de modo q.e todo aficionado, asi Nacional como Estrangero, han llenado sus casas, y trasportado, fuera del Reino Pinturas pr. poco dinero» (Madrid, Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 17787).

⁴ Sin duda, se activó el mercado artístico en España (cf. Martínez Plaza 2018, 30-1).

2 La Restauración monárquica y la Academia: las primeras devoluciones

Con un decreto real de 3 de junio de 1814 Fernando VII encomendó a la Real Academia de San Fernando que examinara los depósitos, e inscribiera y recogiera en su edificio las obras que allí se hacían, además de investigar a los cuerpos y personas a quienes pertenecían;⁵ el académico Pablo Recio y Tello, los pintores Mariano Salvador Maella y Francisco Javier Ramos, y el consiliario conde de Sástago formaron la Comisión nombrada en el seno de la institución con tal fin. La corporación comenzaba así a centralizar todas las facultades inherentes a la recuperación del patrimonio artístico nacional, a encabezar el rastreo de las telas desaparecidas a lo largo y ancho del ámbito peninsular. Con este propósito, los académicos resolvieron hacer circular la noticia de que las obras dejadas por las fuerzas invasoras o interceptadas a las mismas en los pueblos de tránsito hacia el norte se confiaran a la Academia, a las escuelas locales de Nobles Artes o a las autoridades políticas.⁶ Un aliado añadido en el transcurso de este cometido fue la donación regia del Palacio de Buenavista a la institución en julio de 1814, con el objeto de que se instaurara en él una galería de pinturas, esculturas, grabados y diseños arquitectónicos, la cual no tardó en ser bautizada con el nombre de Museo Fernandino.⁷ El proyecto de fundación de la galería nacía garantizado por la promesa del soberano de ceder a la Academia una parte importante de los fondos pictóricos de las colecciones reales, dado que contemporáneamente las corporaciones eclesiásticas empezaron a interpelar a dicha institución por el paradero de sus obras de arte (Gaya Nuño 1969, 48; Rumeu de Armas 1980, 114-15). Pero tampoco prosperó la planificación de esta pinacoteca bajo los auspicios de la Real Academia de San Fernando, a causa de dificultades fundamentalmente de índole económica, por lo cual el proyecto apenas se mantuvo en vigor durante unos meses (cf. Martínez Frieria 1943, 379-404).

La Academia, sin embargo, aún custodiaba durante años las obras que, diseminadas por los franceses, ahora le llegaban profusamente y que en vano trató de conservar para la exhibición en sus salas después del frustrado proyecto museístico.

Las devoluciones habían comenzado a producirse desde el mismo momento en que ‘el Deseado’ había hecho su entrada en Madrid y restaurado las viejas usanzas político-sociales del Antiguo Régimen, gracias a las cuales la Iglesia recuperó las tierras y los bienes secuestrados.

El monasterio de El Escorial, como más adelante observaremos, se contaba entre los más tempranos beneficiados de estas medidas. Pero desde que en julio de 1814 se decidió la devolución de las obras enajenadas a los conventos, la mencionada Comisión de los depósitos de pinturas y el depositario de Secuestros, Francisco de Garibay, respondieron asimismo con gran diligencia a la multitud de reclamaciones que los establecimientos monacales elevaron al Gobierno (Rincón García 1985, 312). Así, en el arco de los meses de septiembre y octubre de 1814, la Comisión reintegró sus pinturas a más de una treintena de comunidades conventuales, entregas en las que no insistiremos, ya que los inventarios completos de las telas restituidas entonces a los conventos madrileños se pueden consultar en un manuscrito publicado por Wifredo Rincón García en 1985 (Rincón García 1985; Navarrete Martínez 1999, 351-3). Sin embargo, muchas obras continuaron dispersas, hacinadas en la Academia o en los diferentes depósitos religiosos, provocando que éstos se encontraran en la imposibilidad de rehabilitar sus estructuras o de poder abrirse al culto. En agosto de 1814 los agustinos calzados de la madrileña iglesia y convento de San Felipe, por ejemplo, suplicaban a la Academia que liberase al templo de las pinturas que allí se almacenaban, una vez que Fernando VII les había reintegrado sus bienes. A principios de 1815, Maella, Ramos y los académicos honorarios Antolín de Munárriz y Manuel de Ribera propusieron a la corporación que, a fin de evitarse los costes del traslado de cuadros, se anunciase en la *Gaceta de Madrid* que durante un periodo de tiempo determinado – de 8 a 15 días, que luego se convirtió en un mes – sus propietarios debían presentarse en San Felipe con las debidas justificaciones de propiedad y listados para reclamarlos, al igual que se había realizado con las devoluciones de julio del

⁵ Archivo de la Real Academia de San Fernando (desde ahora ASF). Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1803-1818, sig. 3-87. Junta ordinaria de 5 de junio de 1814, pp. 448-9. Cerca de 300 telas y esculturas habían sido trasladadas del convento del Rosario a dicha corporación para garantizar su conservación en mayo de 1813, aún bajo la Administración francesa. Antes de la real orden mencionada la Academia ya estaba por tanto inventariando las pinturas de los depósitos, y en el verano de 1813 se concentraban en ella 878 cuadros. *Inventario principiado en el Deposito del Rosario de las pinturas en él existentes el día 23 de julio de 1813, presentado por la Comision de la Rl. Academia de Sn. Fernando*. ASF, sig. 3-618.

⁶ ASF, Juntas particulares, ordinarias, generales y públicas 1803-1818, sig. 3-87. Junta ordinaria de 5 de junio de 1814, p. 449.

⁷ La bibliografía sobre este tema es muy amplia, por lo que únicamente citaremos algunos títulos: Madrazo 1945, 73-5; Gaya Nuño 1969, 47-50; Rumeu de Armas 1980, 114-18; Aguilar Olivencia 1984, 103 y ss.

año anterior.⁸ La documentación conservada en la Real Academia de San Fernando nos informa de las peticiones de los religiosos y de las resoluciones alcanzadas al respecto en la Corte, que el duque de San Carlos transmitía puntualmente a la institución; la agilidad del proceso permitía que apenas transcurrido un mes desde la reclamación los religiosos o sus delegados tuvieran en su poder las obras.⁹ Por citar algunos ejemplos, en estas fechas los clérigos menores de la casa del Espíritu Santo de Madrid se hicieron cargo de doce cuadros suyos guardados en la iglesia de San Felipe;¹⁰ allí también se descubrieron una *Santa Ana con la Virgen* y un *Ecce Homo* – de escuela italiana y española respectivamente – de los agustinos descalzos del convento de Recoletos,¹¹ y once pinturas religiosas – una de ellas, de Pantoja de la Cruz – de los agustinos calzados del Colegio de Do-

ña María de Aragón, cuyo comisionado únicamente firmó la entrega de seis.¹² La Congregación del Salvador recogió dieciséis obras; seis, el convento del Hospital de San Juan de Dios; y cinco, los trinitarios descalzos de Jesús Nazareno; mientras que al monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid se le restituyeron un *San Gregorio Magno* y un *Ilustrísimo*.¹³ Del depósito del Rosario se devolvieron a fray Gabriel Rubio, del monasterio de San Martín de la capital, un retrato del *Reverendísimo Sarmiento* y una *Santa Escolástica*; amén de dos telas de *San Benito* – una pintada por Ricci – y una *Santa María* de medio cuerpo provenientes de San Felipe; a José Benítez Rebollos, del convento de Santo Tomás, un *Cristo crucificado* de Ribera; y a fray Luis María de Parra de la Cartuja de Jerez, seis óleos localizados en el Rosario y otros seis en el convento de San Felipe.¹⁴

3 La recuperación de los bienes trasladados a Francia

Pese al decreto del 1 de agosto de 1809 que prohibía la exportación de obras artísticas en España, su traspaso al otro lado de la frontera fue cuantioso, y no solo por el medio centenar de pinturas ofrecidas por el rey a su hermano Napoleón o las 250 recopiladas por Dominique Vivant-Denon para el Museo del Louvre de París, sino también por el elevado número de lienzos que acabaron en manos de particulares. Como ejemplos, podemos citar la salida de 111 pinturas de monsieur Cochart – pagador del ejército – con el beneplácito del ministro de Hacienda o las extraídas por Soult mediante su representante monsieur Barrillon (Cano Rivero 2012, 89).

Con Luis XVIII sentado en el trono de Francia, y en el marco de las conversaciones del Tratado de Paz de Viena (septiembre de 1814 a junio de 1815),

se iniciaron las gestiones diplomáticas para la devolución de las obras – no sin dificultades –, primero por el VII conde de Fernán Núñez, el embajador español en París, y después por su sustituto en las negociaciones del Congreso de Viena, el ministro plenipotenciario Pedro Gómez Labrador. Wellington supuso un importante baluarte para la recuperación de los bienes, al llegar a intervenir en las reuniones del Tratado de Paz exigiendo enérgicamente la devolución de todas las obras extraídas (Stampa Piñeiro 2015), pese a que él mismo atesoraba el famoso botín del ‘equipaje del rey José’, recuperado por el general británico en la batalla de Vitoria y con el que alegremente Fernando VII le obsequió en agradecimiento a su alianza (cf. Jenkins 2008). Por este hecho el monarca ha sido fre-

⁸ ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas. Nota firmada por Maella, Ramos, Ribera y Munárriz de 8 de marzo de 1815. El anuncio se publicó finalmente en el *Diario de Madrid* (83, 24 de marzo de 1815, 314-15), y rezaba así: «Las comunidades y personas que tuvieren todavía que recoger pinturas u otros objetos de las nobles artes de los depósitos encomendados por reales órdenes al cuidado de la academia de san Fernando, se presentarán en el preciso y perentorio termino de un mes desde la publicacion de este aviso en el convento de san Felipe el real de esta corte, desde las 10 á las 12 de la mañana, y desde las 4 á las 6 de la tarde, llevando la competente justificacion de los quadros y demas que les pertenecen; en la inteligencia de que de no presentarse en dicho termino, y á fin de que no se cause molestia al convento y á los encargados de su custodia, estarán los interesados á lo que se resolviere por S.M.».

⁹ Desde los años inmediatamente posteriores a 1814 la circulación de obras artísticas en España sería constante. La propia Academia, movida por problemas económicos y de espacio, comerciaba con pinturas que poseyó en ese periodo (por ejemplo, de la colección de Manuel Godoy), intercambiaba telas con otras instituciones, las entregó a sus miembros para satisfacer el pago pendiente de salarios (a Francisco Elías o a Juan Gálvez) o se las vendió (a José Madrazo, Martín Fernández de Navarrete, etc.). ASF, Leg. 1-36-8. Reclamaciones y devoluciones. *Razon de los Cuadros vendidos y los entregados a sus Dueños en virtud de ordenes superiores desde el año 1818*. También cf. Rose-De Viejo, 2001a.

¹⁰ ASF, Leg. 1-36-10. Reclamaciones y devoluciones 1820-1839. Exp. 36/23.

¹¹ ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/9.

¹² ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/13.

¹³ ASF, Leg. cit. 1-36-10. Exp. 36/19.

¹⁴ ASF, Leg. 4-81-17. Devoluciones de cuadros 1815-1837.

cuentemente acusado de un escaso interés artístico, lo que sin embargo puede contrastar con la vehemencia de las reivindicaciones hacia el gobierno galo para la recuperación de los tesoros sustraídos. Aunque en primera instancia se consiguieron recuperar algunos bienes, ante las evasivas del gobierno francés y el precedente del recobro protagonizado por la guardia prusiana – que había accedido al museo a la fuerza y se había apoderado de los cuadros que el monarca Federico Guillermo III exigía –, el general Miguel Álava, acompañado por su ayudante, el teniente coronel Nicolás Miniussir, y por el pintor pensionado en París por la Junta de Comercio de Cataluña Francisco Lacoma [fig. 2],¹⁵ cumplieron con la obligación de rescatar los tesoros artísticos españoles retirando de la pinacoteca una serie de telas sustraídas por José I y los generales bonapartistas (Stampa Piñeiro 2011, 389-402).¹⁶ Este proceso generó un interesante intercambio epistolar entre Álava y Vivant-Denon, datado de los días 22 al 24 de septiembre de 1815, en el cual el primero sumaba la colección del mariscal Soult al elenco de 284 pinturas y 108 objetos artísticos variados a restituir a Fernando VII. Álava defendía que el conjunto pictórico de Soult tenía el mismo origen «*aussi vicieuse*» que el resto del repertorio demandado, y por ello se hizo «*avec violence par la force armée*» con uno de ellos, según Vivant-Denon, el óleo de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* de Murillo.¹⁷ Otros tres cuadros en discordia fueron la *Apoteosis de Santo Tomás de Zurbarán* y el *Sueño del patricio Juan y El patricio revela su sueño al papa Liberio* de Murillo, igualmente donaciones de Soult al rey (entiéndase, al Louvre). No obstante, en el caso de la entrega a Soult del cuadro de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos*, los testimonios resultan contradictorios: en una carta escrita por Francisco Lacoma a la Academia, el pintor anotaba que un ayudante del mariscal, conocido suyo, afirmaba que realmente la hermandad de la Caridad había regalado esas obras a su superior.¹⁸

Las mayores trabas de esta tarea de decomiso es-tribaban, fundamentalmente, en la titularidad de las obras. Algunas habían sido enviadas por José Bonaparte o por Vivant-Denon directamente al Louvre, pero otras formaban o habían formado parte de las colecciones particulares de personajes como Soult – quien oportunamente se había adaptado al nuevo régimen –, o de otros generales y coleccionistas que las habían adquirido – de manera más o menos lícita – y que el nuevo gobierno francés se negaba a embargar, por lo que su recuperación no era posible.¹⁹ Desde luego numerosas fuentes de la época atestiguan los brutales métodos y las amenazas con que Soult conseguía que en las villas conquistadas le ofrecieran estas generosas dádivas (Hempel Lipschutz 1988, 54-7).

Los comisionados españoles sacaron a la fuerza los 284 cuadros y los otros 108 objetos diversos del Museo del Louvre, los cuales empezaron a llegar a la Academia madrileña en octubre de 1815. El primer envío contaba con 57 obras, entre las que se encontraban la *Apoteosis de Santo Tomás* de Zurbarán, los dos grandes lunetos de Santa María la Blanca de Sevilla y la *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* de Murillo (Cano Rivero 2012, 89, 93 nota 63; Navarrete Martínez 2015, 77). Se sucedieron otras remesas a lo largo de 1816 y todavía en 1817 llegaron algunas pinturas más, como una *Dánae* y una *Venus* de Tiziano, aunque muchas permanecieron en colecciones francesas, a lo que siguió su venta y dispersión (Stampa Piñeiro 2015, 27-39). Muchos hispanistas opinan que esta diáspora supuso un punto de inflexión en la llamada escuela española, al poner en marcha su configuración, conocimiento y valoración internacional, mientras que otros critican esta postura que consideren falaz y derrotista (Valdivieso 2009, 266).²⁰

Fue voluntad de Fernando VII que la Academia se ocupase de restaurar las pinturas y las pusiese en marcos y bastidores – labores para las que se ofreció voluntariamente, y sin pretender remune-

¹⁵ Este artista también logró salvar obras de colecciones nobiliarias como la de los duques de Medinaceli (Martínez Plaza 2018, 30) y el conde de Altamira y marqués de Astorga (Navarrete Martínez 2015, 75). Sobre Lacoma, cf. Martínez Pérez 2015.

¹⁶ En agradecimiento al desempeño de la misión por parte de Álava, Miniussir y Lacoma, la Real Academia de San Fernando los nombró académicos de honor (Navarrete Martínez 2015, 86-8).

¹⁷ La correspondencia de Vivant-Denon se puede consultar en la página Web de la Fondation Napoleon http://www.napoleonica.org/denon/denon_form_text.html. La correspondencia entre el español y el francés corresponde a los números 3537-3539, 3541 y 3543. Consúltese asimismo el número 3540.

¹⁸ ASF, Leg. 4-87-2. Cuadros venidos de París 1814-1818. Carta de Francisco Lacoma a Martín Fernández de Navarrete de 10 de marzo de 1819.

¹⁹ Martínez Plaza (2018, 30) escribe al respecto: «Cabe pensar que muchas de estas obras pudieron ser tomadas o vendidas mediante coacción, fuerza o necesidad, pero también existió una cierta colaboración por parte de los propietarios españoles [...] Es decir, más allá del pillaje, realizado fundamentalmente por los franceses, la transmisión de otras muchas obras debió de hacerse de manera lícita, aun teniendo en cuenta la situación de inferioridad o carestía de los propietarios».

²⁰ Se trata, en todo caso, de una cuestión mucho más compleja y que abarca un marco temporal mayor (cf. Portús 2012).

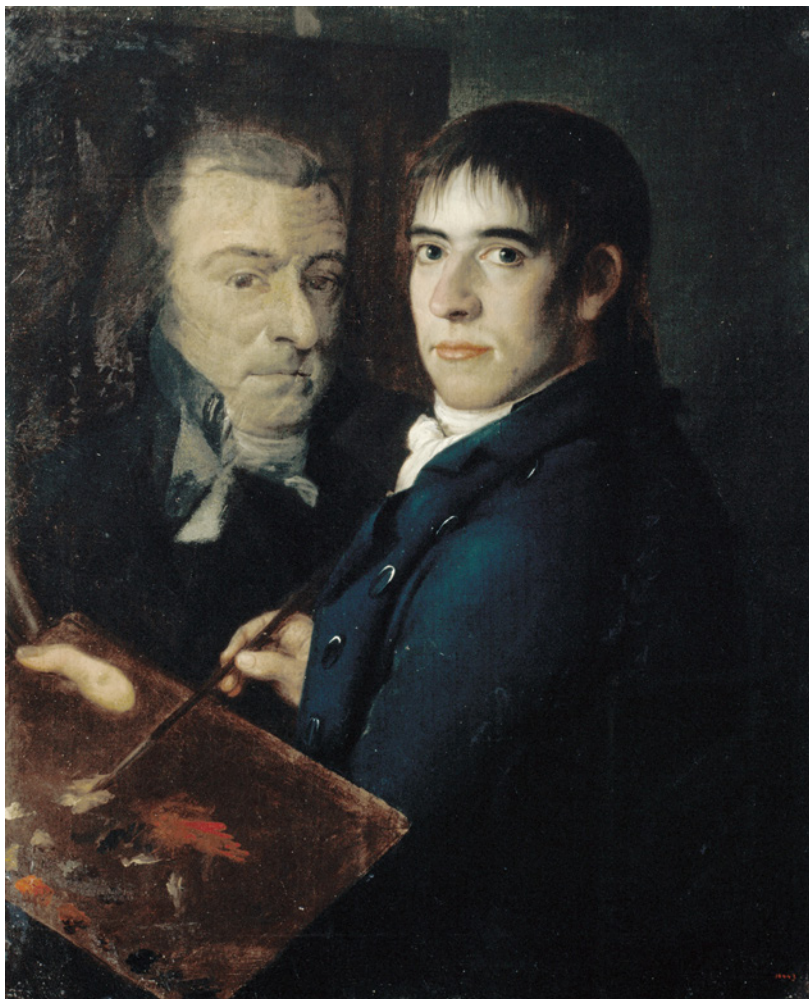


Figura 2 Francisco Lacoma, *Autorretrato*. 1805. Óleo sobre lienzo, 68,5 × 57 cm. Nr. cat. 0104 43-000. Barcelona. Museu Nacional d'Art de Catalunya

ración alguna, el pintor José Camarón – lo que dio origen a la enorme dificultad de almacenarlas todas en la institución, donde por el momento se deterioraban apiladas en el suelo, unas sobre otras (Navarrete Martínez 1999, 357-8). Las condiciones debieron de ser deplorables, puesto que el secretario de Estado y protector de la Academia José Pizarro, ante el panorama que encontró en su visita a la institución y la falta de recursos de esta, llegó a ofrecer sus muebles, quizás de forma exagerada, para que se fabricasen con ellos bastidores para los lienzos (Navarrete Martínez 2015, 78). Las pinturas a las que se refería Pizarro, entre otras, son los lunetos de Murillo,²¹ que hoy cuelgan de las salas del Prado. Con respecto al destino de todas estas obras, la opinión de los profesores estribó de nuevo en publicar un listado, a fin de que

en un plazo de tres meses sus propietarios las recobrasen, siempre que pudiesen justificar que los franceses no las habían obtenido como presente o recompensa, y dividiéndose entre ellos el costo de su traslado desde la capital francesa. Igualmente, se estipulaba que de los cuadros de primer orden se realizasen copias para entregar a los solicitantes, que apreciarían esas versiones más vistosas, mientras que los originales se exhibirían en la Academia a la vista de los «inteligentes».²² Este intento de los académicos de que las obras supervivientes del expolio francés engrosaran sus salas fue infructuoso, así como tampoco dieron resultado las repetidas alusiones a la liberalidad de los clérigos en sacrificar al enemigo sus objetos de arte para ganarse su benevolencia, ni las excusas peregrinas que prevenían que si los lienzos grandes

²¹ Estas pinturas fueron intervenidas en Francia antes de su devolución, forradas y cambiadas de formato, añadiendo unas entejadas doradas que hacen referencia al tema de los cuadros que todavía conservan (Finaldi 2012, 102-8).

²² ASF, Leg. cit. 1-34-1. Carta de la Real Academia de San Fernando a Pedro Cevallos de 19 de agosto de 1816.



Figura 3 Francisco de Zurbarán, *Batalla de Jerez*. 1637-1639 ca.
Óleo sobre lienzo, 335 × 191 cm. Nr. inv. 20.104.
New York, Metropolitan Museum of Art (Public Domain)

se colocaban en bastidores y se enmarcaban, difícilmente se podrían sacar de la Academia a través de puertas o ventanas.²³

El principal obstáculo con el que se toparon los académicos fueron las iglesias y comunidades religiosas que, con el apoyo de la Corona, exigieron la devolución completa de su patrimonio artístico. La amplitud de las sedes religiosas tanto de Madrid como de fuera de ella que se beneficiaron de las reales órdenes nos impide extendernos en este tema, pero sí expondremos algunos ejemplos de las dificultades interpuestas por la Academia a aquéllas. La reposición del *Martirio de San Sebastián* de Sebastián Muñoz y de la *Purísima Concepción* de Mateo Cerezo por parte de los carmelitas descalzos de San Hermenegildo, en Madrid, constituyó un proceso que se prolongó durante años. En este caso se planteó la incertidumbre de si realmente ambas obras se encontraban en 1808 en el convento, fecha en la que se habrían apropiado de ellas los franceses, o si en realidad se sumaban a los lienzos con los que los religiosos obsequiaron al Príncipe de la Paz en 1806.²⁴ En 1831 el prior de San Hermenegildo presentó un listado de los mismos, donde no se incluían aquellos dos, y las investigaciones de la Academia en su archivo, además de confirmar-

lo, desempolvaban el procedimiento seguido hacía años en las devoluciones, razón por la cual los padres carmelitas desembolsaron 2.150 reales por el cuadro de Muñoz y 1.250 por el de Cerezo, cantidades que no solo cubrían el importe de la madera de los bastidores y los marcos, y los gastos del transporte desde París, sino los de la restauración de Camarón, a pesar de que el pintor había fallecido en 1819.²⁵ Otras entregas que se dilataron en el tiempo fueron en 1824 la del crucifijo del monasterio de Montserrat de Madrid, obra de Alonso Cano; dos telas grandes de la vida del patriarca San Pedro Nolasco a los mercedarios calzados, también en la capital; las de la *Crucifixión*, *La Adoración de los Santos Reyes*, y *La Virgen favoreciendo a los españoles en una emboscada preparada por los moros* [fig. 3] (su actual paradero se debe a la desamortización de Mendizábal en 1835), todos ellos de Zurbarán, a la Cartuja de Jerez; y la de cuatro cuadros al prior general de la orden de San Francisco, ya en 1825.²⁶ La reclamación en este año de un *Santo Tomás de Villanueva* por parte del rector del Colegio de Doña María de Aragón se saldaba con una negativa de la Academia, pues aquél no acreditaba las circunstancias en que se le había desposeído de la obra (Navarrete Martínez 1999, 347; 2015, 84).

4 Los casos de Sevilla y de El Escorial

Las devoluciones más controvertidas correspondieron sin duda a las llevadas a cabo con los cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla y los del monasterio de El Escorial. De la demanda efectuada en 1814 por José de Medina y Rivas, secretario de la hermandad del primer establecimiento, alusiva a los ocho grandes lienzos pintados por Murillo a partir de 1665,²⁷ la Academia solo devolvió a su emplazamiento original los tres que poseía en aquel momento (*Moisés haciendo brotar agua de la peña*, *La multiplicación de los panes y los peces*, y *San Juan de Dios transportando a un enfermo*), que desquebrajados a causa de la humedad, hubieron de ser recompuestos.²⁸ En cuanto al resto, cuatro aún se localizaban en la rica colección

privada del responsable de su usurpación, Nicolas Jean de Dieu Soult – a cuya muerte en 1852 se subastaron 157 cuadros de los que 109 eran de escuela española, lo que propició que en la actualidad se hallen dispersos entre la National Gallery de Londres, la National Gallery of Art de Washington, el Museo de Ottawa y el Museo del Ermitage de San Petersburgo (Valdivieso, Serrera 1980, 23; Cano Rivero 2012, 89) –, mientras que el ya aludido de *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos* había sido donado al Museo Napoleón por el mariscal francés en 1813 (Santos 1989, 99). En 1815, la represa en París de este cuadro había provocado una viva discusión entre los comisionados españoles y el director del Museo, quien defendía

²³ ASF, Leg. cit. 1-34-1. Carta de la Real Academia de San Fernando a Pedro Cevallos de 30 de agosto de 1816.

²⁴ En lo relativo a la colección del valido de Carlos IV. cf. Rose-De Viejo 1983 y 2001b.

²⁵ ASF, Leg. cit. 4-81-17. Exp. 36/16.

²⁶ ASF, Leg. cit. 1-36-8.

²⁷ *Moisés haciendo brotar agua de la peña*, *La multiplicación de los panes y los peces*, *San Juan de Dios transportando a un enfermo*, *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos*, *San Pedro libertado por un ángel* *La curación del paralítico*, *El regreso del hijo pródigo*, y *Abraham hospedando a los tres ángeles*.

²⁸ ASF, Leg. 2-58-19. Devoluciones. Reclamación de los cuadros del Hospital de la Caridad de Sevilla 1813-1814. Carta de Pablo Recio y Tello a José Munárriz de 17 de diciembre de 1814. Los tres cuadros citados se requisaron y enviaron a la capital en 1810 (cf. Beroqui 1931, 22; 1932, 96, doc. VI).

su legítima posesión, por tratarse de una pintura regalada por la ciudad de Sevilla a Soult, quejas que no impidieron al general Álava su incautación. El oficial español, buen conocedor desde su juventud de esta tela, sencillamente argumentó que la villa andaluza no podía regalar lo que nunca le había pertenecido, en referencia, suponemos, a que la hermandad de la Caridad era su poseedora legal. Sin embargo, la Academia, a fin de retener el cuadro – el interés que despertaba lo prueba que ya en torno a 1820 se le dio a Vicente Pelequer permiso para grabarlo (Cabrerizo Hurtado 2006, 4) –, soslayó sendas reclamaciones de la hermandad de la Caridad y del ayuntamiento hispalense de 1862 y 1890.²⁹ Las acusaciones lanzadas por la hermandad sevillana a la corporación, alegando que «con el mismo derecho con que el mariscal Soult lo conducía á Francia, quedó depositado ó retenido en la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, donde permanece con detrimento de la justicia y menoscabo del derecho de propiedad», fueron contestadas en el *Boletín* de 1891 por Pedro de Madrazo. Éste se basó en las protestas de Vivant-Denon para atacar el patriotismo de la hermandad y manifestar que, por su prodigalidad hacia Soult en 1810, habían perdido todo derecho a reivindicar la obra de Murillo, equiparando su actitud a la de otros establecimientos sevillanos como la propia Catedral, o la parroquia de Santa María de las Nieves (Madrazo 1891, 4 y ss.). La defensa revanchista redactada por Madrazo surtió su efecto, puesto que hasta 1939 el Gobierno franquista no devolvió la *Santa Isabel de Hungría* [fig. 4] a la capital andaluza, si bien desde 1902 no se exhibía en las salas de la Academia sino en las del Prado.

La reclamación de los medios puntos de Murillo de Santa María la Blanca (o de las Nieves), a la que también se refiere Madrazo, fue formalizada por el párroco de la iglesia ante el Ministerio de Gracia y Justicia en 1818 y llegó hasta Vicente López, que los identificó con los almacenados en la Academia. La institución madrileña se mostró a favor de la devolución, previo pago de los gastos e informe sobre la procedencia de los lienzos a los pintores Lacoma y Gálvez. El resultado debió de ser infructuoso para el establecimiento eclesiástico, puesto que estas dos pinturas permanecieron en la

Academia hasta que igualmente pasaron al Prado en 1901 (Navarrete Martínez 2015, 84-5). Otra de las obras simbólicas del expolio francés, la *Inmaculada de los Venerables* (o *de Soult*), fue adquirida por el Louvre en la subasta celebrada a la muerte del mariscal a mediados del XIX – y por la que también pujaron, aunque sin éxito, el zar Nicolás I de Rusia y la reina Isabel II de España –. Casi un siglo después, el lienzo fue reestablecido a España gracias a una permuta entre los estados francés y franquista, aunque en este caso tampoco regresó a su ubicación original, pues quedó depositada en el Museo del Prado (Cano Rivero 2012, 91).

Escribe el viajero Bory de Saint Vincent acerca de los centenares de cuadros incautados en San Lorenzo de El Escorial que:

generalmente se ha atribuido este expolio al rey José. Este príncipe trasladó a la capital una parte que de los tesoros que, de otra forma, se habrían visto abandonados a todo tipo de rapiñas; pero fueron los ingleses y los españoles quienes, en varias ocasiones, pusieron sus manos sobre lo que no se había puesto a buen recaudo en Madrid. (Santos 1991, 51)

Estas palabras atenuantes de la responsabilidad de sus compatriotas no mitigan el hecho de que muchas de las obras escurialenses terminaran en manos del emperador corso, ni que Frédéric Quiiliet fuese apartado de su cargo en 1810 tras una investigación que demostró su comercio ilícito con los fondos de los depósitos (Lasso De la Vega 1933, 34-5), entre ellos los procedentes del monasterio, de donde el agente francés había enviado a Madrid una remesa de 115 cajones en 1809 (Hempel Lipschutz 1988, 71). Pero no todas las obras de arte de El Escorial habían sido expoliadas por la administración francesa, según informaba en una misiva dirigida a Pablo Recio por el factor de las Reales Provisiones, Saturnino Burgos; éste, al igual que todos los que en el complicado año de 1813 hacían gala de su patriotismo, aseguraba no solo haber habilitado la destruida basílica para celebrar en ella funciones religiosas, sino asimismo haber suspendido la remesa ya preparada para salir del real monasterio con 21 pinturas del claustro principal y todas las efigies de bronce, entre otros ornamen-

²⁹ En la solicitud de 1862, la corporación reconoció que por derecho la tela pertenecía al Hospital de la Caridad, pero que en beneficio de la conveniencia, y la utilidad pública, debía restar donde estaba; razonamientos con los que se mostró de acuerdo el director general de Instrucción Pública. ASF, Leg. 4-87-3. Devolución de los medios puntos de Murillo. Noticia comunicada en la Junta general de 4 de mayo de 1862. Sobre el apoyo del ayuntamiento sevillano a las hermanas de la Caridad en la reclamación de 1890, consúltense ASF, Leg. 4-10-4. Devolución del cuadro de Santa Isabel de Hungría, original de Murillo. 1890. Carta de Francisco González y Manuel Sánchez a la regente María Cristina de 4 de octubre de 1890.



Figura 4 Laurent (Fotógrafo), *Santa Isabel de Hungría curando a los enfermos de Murillo* (fotografía del cuadro cuando todavía se encontraba en la Real Academia de San Fernando). 1868 ca. Albúmina, 347 × 250 mm. HF825/032. © Museo Nacional del Prado



Figura 5 Velázquez, *La túnica de José*, 1630. Óleo sobre lienzo, 213,5 × 284 cm. Nr. inv. 10014694. El Escorial. Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial. © Patrimonio Nacional

tos, así como haber evitado que se extrajeran las rejas de bronce del templo.³⁰ La primera entrega que la Real Academia de San Fernando efectuó a los monjes escurialenses respondía a la real orden de julio de 1814, emitida después de que se revisaran los almacenes de la propia corporación, y los de San Felipe el Real y el Rosario. Los comisionados para recoger las obras – fray Patricio de la Torre y fray Ramón Francisco Manrique –, siempre anotadas en detallados inventarios, recibieron en el mes de octubre 507 cuadros y cuatro cajones contenedores de cuatro águilas de cristal de roca, dos cajones con los brazos de mármol del Cristo del trascoro, otro con un Cristo bronceo, «una fragata en una caja de cristales», y una

papelera antigua chapeada en bronce, piezas que les consignaron Maella, Ramos, Recio y Tello, y el conde de Sástago.³¹ Como se apuntó anteriormente, entre 1815 y 1816 la Academia recibió los lienzos recuperados en París, por lo que los religiosos del real monasterio elevaron una nueva reclamación en mayo de 1817 a fin de que se les devolviesen aquéllos que fueran de su propiedad. En esta ocasión los académicos de San Fernando reprocharon a Ramón Francisco Manrique, a la sazón procurador general de El Escorial, que sin entrar a considerar los esfuerzos de la corporación en el mantenimiento y restauración a expensas del rey de las pinturas robadas al monasterio, pretendiese su devolución sin siquiera ceder un solo cuadro

³⁰ ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1813-1818. Carta de Saturnino Burgos a Pablo Recio y Tello de 31 de julio de 1813.

³¹ ASF, Leg. cit. 1-34-7. Informe firmado por el secretario de la Academia José Munárriz el 21 de octubre de 1814. Véase el catálogo de las 507 pinturas en ASF, Leg. 1-34-6. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1814-1818. Sobre el listado de los cuadros que aún se mantenían en el depósito del Rosario, y que los padres Jerónimos de El Escorial recibieron del Depositario de Suestros Francisco de Garibay, cf. Rincón García 1985, 357-9.



Figura 6 Murillo, *San Pedro penitente de los Venerables*. 1675 ca.
Óleo sobre lienzo, 212 × 155 cm.
Sevilla, Fundación Focus (de: Finaldi 2012, 139)

en recompensa a su celo, al igual que habían llevado a cabo otras comunidades religiosas, así como privados. Los dominicos del Colegio de Santo Tomás de Sevilla, el marqués de Astorga, o conde de Altamira, por el contrario, sí habían donado a la Academia algunos de sus lienzos sin que ésta se lo exigiera «por parecerles justo y patriótico para la enseñanza».³² Tanto José Camarón, pintor responsable de la limpieza de las telas requisadas en el Museo del Louvre, como el secretario Martín Fernández de Navarrete emitieron sendos informes expresando el parecer de la Academia en este asunto. El escrito del primero aludía al esfuerzo económico de la institución en preservar de la ruina – y aún sin indemnización – las obras

venidas de Francia, y contrastaba la actitud de los padres de San Lorenzo con el de otras casas religiosas que en Valencia habían cedido sus obras graciosamente a la Academia de San Carlos para el estudio de la juventud. Asimismo, desaconsejaba el traslado de los cuadros a El Escorial por motivos de conservación, ya que faltos de aceites y de elasticidad, se cuartearían y perderían definitivamente,³³ por lo que concluía manifestando la opinión de que debían restar en la corporación, donde los «naturales como los extranjeros admiren tantas preciosidades de las artes, y en particular de los autores españoles, muchos de los cuales yacían en la oscuridad del olvido».³⁴

El documento que elevó la Academia al secreta-

³² ASF, Leg. cit. 1-34-6. Cuadros entregados por la Real Academia de San Fernando al Escorial. Los dominicos de Santo Tomás habían agradecido la devolución de un *Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán comprando expresamente para la Academia dos cuadros de Ribera y uno de Andrea Vaccaro. ASF, Leg. cit. 4-81-17. Exp. 36/18. Acerca de la *Santa Teresa con la Virgen* y *San José* donados por el marqués de Astorga cf. *Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando* 1991, 199, núm. 24.

³³ Camarón se refería en particular al mal estado del *Nacimiento del Señor* de Veronés.

³⁴ ASF, Leg. 1-34-1. Extracción de pinturas. Informe de José Camarón de 15 de junio de 1817.



Figura 7 Murillo, *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, 1645-1946. Óleo sobre lienzo, 173 × 183 cm. Nr. inv. 658. Madrid. Real Academia de San Fernando (de: Navarrete; Pérez Sánchez 2009, 231)

rio de Estado José Pizarro a través de Navarrete resulta de gran interés ya que formulaba las consideraciones esgrimidas en general por los profesores en su tentativa de que las obras supervivientes del expolio francés permanecieran en sus salas, una vez trancado el proyecto del Museo Ferdinandino. En dicho informe se razonaba que en la Academia, un establecimiento real – y el monarca era el propietario último de esas obras –, y «uno de los ornamentos de la cultura de la Nación en esta

corte, y por lo mismo visitada de todos los embajadores, sabios y viajeros que á ella llegan», las pinturas servirían de más lustre que en El Escorial y de mayor utilidad para la formación artística de la juventud que ocultos en los claustros o refectorios en miserable estado de abandono.³⁵ Los monjes no habían sabido garantizar la integridad de estos tesoros artísticos, se añadiría en otro escrito posterior, además de que ninguno de ellos había «salido profesor de su observación», mientras que el pro-

³⁵ ASF, Leg. cit. 1-34-1. Informe de la Real Academia de San Fernando dirigido a José Pizarro con fecha de 4 de julio de 1817.

pio monarca había ordenado regresar de Roma al pintor José de Madrazo a fin de que enseñara el colorido y la composición mediante esos originales.³⁶ No sería hasta mediados del siglo XIX, y gracias al especial empeño precisamente de Madrazo al frente del Museo del Prado, cuando se iniciaron una serie de campañas de restauración y recuperación de las pinturas que atesoraba el monasterio jerónimo, favoreciendo también la conservación y reubicación *in situ* (Moraleda Gamero 2019, 322-3). Así se trataba de menoscabar la legitimidad de los monjes a reclamar las obras como suyas presentando el derecho real y la instrucción pública – en contraposición con el arte condenado al anonimato en los complejos conventuales –³⁷ como argumentos más poderosos para que la Academia mantuviera su posesión, conceptos que nos acercan al razonamiento del Gobierno napoleónico en su decreto de fundación del Museo Josefino, certificado en su preámbulo:

Queriendo, en beneficio de las bellas artes, disponer de la multitud de quadros, que separados de la vista de los conocedores, se hallaban hasta aquí encerrados en los claustros; que estas muestras de las obras antiguas más perfectas sirvan como de primeros modelos y guía á los talentos. (Antigüedad 1985, 229-30)

Este pensamiento se encontraba en la tónica de las críticas de nuestros ilustrados y de los testimonios de viajeros y eruditos europeos a este respecto, que responsabilizaban a la Iglesia española – así como a la Inquisición – de obstaculizar el progreso de las Letras y las Artes, y censuraban el contraste entre el lujo de los templos, contene-

dores de inestimables tesoros del arte – como demostrarían las sucesivas desamortizaciones –, y la ignorancia intelectual de sus custodios (Soriano Pérez-Villamil 1980, 157-9; Guerrero 1990, 373).

A pesar de las justificaciones desplegadas por los profesores de Bellas Artes, en agosto de 1818 Fernando VII dispuso la entrega a los padres de San Lorenzo de El Escorial de una decena de cuadros existentes en la Academia;³⁸ seis de ellos ya se habían colgado e incluido en el catálogo de la exposición pública de ese año, a los que la institución académica hubo de renunciar igualmente finalizada aquélla, no obstante a la invitación dirigida como último recurso a los monjes de que se les cedieran apelando a su celo por la nación.

De igual modo a lo efectuado en el resto de las restituciones a sus dueños originarios, la comunidad de San Lorenzo debía satisfacer los gastos causados en montar los lienzos en bastidores – medida ratificada con una real orden fechada en octubre de 1818 – que ascendían 4.000 reales, a los cuales José Camarón añadió la misma suma en concepto de la reparación y limpieza de las telas, que ejecutó de forma gratuita como obsequio a los favores concedidos por el soberano y la Academia, «pero sin hacer extensiva esta gratuita demostración de mi reconocimiento á otra corporacion alguna».³⁹ Después de que se «acalorara sin motivo, y no querer ver siquiera las cuentas»,⁴⁰ Fray Ramón Francisco Manrique hubo de avenirse a desembolsar dicha cantidad, y la última serie de cuadros de El Escorial que desde 1810 se habían almacenado en los depósitos, el Museo del Louvre, y la Academia, tornaron al monasterio en diciembre de 1818.

³⁶ ASF, Leg. cit. 1-34-1. Nota de la Real Academia de San Fernando, sin autor ni fecha (verano de 1818).

³⁷ En este sentido, el pintor Francisco Preciado de la Vega ya denunciaba en una carta dirigida a G.B. Ponfredi en 1765 que la pintura española se hallase oculta en iglesias, palacios y casas particulares, por lo cual resultaba desconocida no sólo en el extranjero sino incluso dentro de España (Sánchez Cantón 1941, 111). Por su parte, Antonio Ponz, refiriéndose a las telas de El Escorial valoraba la idoneidad de que se difundieran mediante la publicación de grabados, y advertía del peligro que sufrían, y la necesidad de preservarlas del sol y las humedades (Ponz 1947, 170, 188 y 189 nota 1).

³⁸ Se trataba de las siguientes obras: *El martirio de Santiago* y dos *Evangelistas* de Navarrete; *La adoración del niño por los pastores* y *Jacob poniendo varas en los bebederos del ganado* de Ribera; *Jacob con la camisa ensangrentada* de José de Velázquez (fig. 5); *San Fabián* y *San Sebastián*, y *San Eugenio* y *San Ildefonso* de Sánchez Coello; y los retratos de *Carlos V* y *Felipe II* de Panjoja de la Cruz (Navarrete Martínez 1999, 360 nota 134; 2015, 83).

³⁹ ASF, Leg. 1-34-7. Reclamaciones y devoluciones de pinturas 1813-1818. Carta de José Camarón a Martín Fernández Navarrete de 20 de octubre de 1818.

⁴⁰ ASF, Leg. cit. 1-34-7. Carta de Pedro Franco a fray Ramón Francisco Manrique de 23 de noviembre de 1818.

5 Conclusiones

El paradero de muchos bienes desamortizados, malvendidos, hurtados o regalados se mantuvo ignorado o, en cualquier caso, los hacía irrecuperables. Algunas de estas obras han ido saliendo a la luz poco a poco: un ejemplo reciente es el *San Pedro liberado* de Murillo de la iglesia de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, localizado en una colección particular (de un heredero del comprador original), con motivo de la exposición *Murillo y Justino de Neve: el arte de la amistad* y adquirido posteriormente por la Fundación Focus de Sevilla, el cual, por cierto, ha sido reubicado a escasos metros de su localización original (cf. Finaldi 2012, 138-9).⁴¹

Por diversas razones, la Academia sigue atesorando en la actualidad 16 pinturas de origen eclesiástico en relación con los listados de obras realizados por las comisiones artísticas y conservados en el archivo.⁴² Sin embargo, entre estas no se contabilizan los dos Murillos procedentes del Claustro Chico de San Francisco de Sevilla: *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* [fig. 7] y el *Éxtasis de San Francisco* (núm. inv. 0658 y 0660). El convento fue despojado de su serie de 14 pinturas del maestro sevillano, que fueron enviadas al Alcázar de Sevilla antes de que dicho establecimiento, ocupado como cuartel, sufriese un fatal incendio. Quilliet los habría recogido para cumplir los fines del gobierno ilustrado, pero gran parte del botín fue repartido entre los generales Soult y Mathieu de Favières – intendente del ejército francés –, trasladado a París y posteriormente vendido, lo que explica su actual dispersión en diferentes colecciones y museos de todo el mundo. De las cuatro pinturas que quedaron en el Alcázar, dos pasarían de forma poco clara al mercado artístico

y a colecciones particulares, *Dos franciscanos*, hoy en la National Gallery de Ottawa, y *San Francisco Solano y el toro*, la cual ingresó por diversos avatares en las Colecciones Reales. Los otros dos cuadros fueron enviados a Madrid en 1811 con destino al futuro museo nacional y quedaron depositados en el convento del Rosario,⁴³ desde donde pasaron a la Academia (Cano Rivero 2009, 77-93). En la documentación de archivo consultada sobre las peticiones y devoluciones a instituciones eclesiásticas no aparecen referencias a estas dos obras, que probablemente nunca fueron reclamadas.

Desde la óptica de las casas monásticas que hemos tratado, la actuación de la Real Academia de San Fernando durante las restituciones que siguieron a la etapa francesa reproducía el despótico proceder adoptado por el Gobierno josefino, desatando incluso las prescripciones que en 1814 les habían devuelto los derechos de los que les privó la desamortización. En el pasado, la Academia se había beneficiado de contextos de agitación anticlerical – la expulsión de los Jesuitas favoreció que ingresaran obras de la orden en la corporación –,⁴⁴ y ahora tan sólo había sucumbido a la tentación de hacerse visible y sacar provecho del restablecimiento del orden dinástico en lo concerniente a su campo de acción, el de las Bellas Artes. Una conducta justificable en una institución que había recobrado, atesorado y salvaguardado el enorme patrimonio pictórico afectado por la diáspora artística que supuso la Guerra de Independencia, y contemplaba cómo en un corto intervalo de tiempo se le despojaba de obras inestimables sin cosechar recompensa por sus desvelos, y cómo se desbarataban sus esperanzas de coordinar la instalación de un museo nacional en la capital.

⁴¹ http://www.fundacionfocus.com/web/es/patrimonio-art/centro-velazquez/detalle-cuadro/San_Pedro_despues.html.

⁴² El título de estas obras se puede consultar en Navarrete Martínez 2015, 86, así como los listados del archivo de la Real Academia de San Fernando, efectuados por las distintas comisiones, tanto al servicio del gobierno francés, como tras la Restauración, en los Anexos I, II y III en Navarrete Martínez 2015, 89-97.

⁴³ «Nº 87 un estasis de San Franco.» y «Nº 88 Sn. Diego que distribue la limosna a los pobres», ambos de Murillo, muy maltratados y sin bastidor, en el inventario del depósito del Rosario (Antigüedad 1985, 496).

⁴⁴ Entre esas obras había telas de Simón de Vos, o de Pablo de Matheis (Bédar 1989, 318-19).

Bibliografía

- Aguilar Olivencia, M. (1984). *El Palacio de Buenavista*. Madrid: Goes-Gráficas Marte.
- Antigüedad, M.D. (1985). *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.
- Antigüedad, M.D. (1987). «La primera colección pública en España. El Museo Josefino». *Fragmentos*, 11, 67-85.
- Bédar, C. (1989). *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias y de la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Beroqui, P. (1931). «Apuntes para la Historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 39, 20-34.
- Beroqui, P. (1932). «Apuntes para la Historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40, 85-97.
- Cabrero Hurtado, J.J. (2006). «La reproducción de obras artísticas de tema religioso en la España del siglo XIX». *Alonso Cano. Revista Andaluza de Arte*, 10, 1-10.
- Cano Rivero, I. (2009). «Conjuntos desaparecidos y dispersos de Murillo: serie para el Claustro Chico del convento de San Francisco de Sevilla». *Navarrete Prieto, Pérez Sánchez* 2009, 69-93.
- Cano Rivero, I. (2012). «Coleccionismo y dispersión de la obra de Murillo en los siglos XVIII y XIX». *Finaldi* 2012, 83-93.
- Carretero Marco, C. (2003). «Manuel Napoli in Spagna», in «Storia del restauro dei dipinti a Napoli en el Regno nel XIX secolo. Atti del Convegno Internazionale 1999», num. speciale, *Bollettino d'Arte*, 2003, 223-37.
- Finaldi, G. (ed.) (2012). *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad = Catálogo de exposición*. Madrid; Sevilla; Londres: Museo Nacional del Prado; Fundación Focus-Abengoa; Dulwich Picture Gallery.
- García Sánchez, J. (2007). «Manuel Napoli, un restaurador italiano al servicio de José I Bonaparte». *Reales Sitios*, 172, 28-49.
- Gaya Nuño, J.A. (1969). *Historia del Museo del Prado 1819-1969*. León: Everest.
- Guerrero, A.C. (1990). *Viajeros británicos en la España del siglo XVIII*. Madrid: Aguilar.
- Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección B* (1991). Madrid: Real Academia de San Fernando.
- Haskell, F.; Penny, N. (1990). *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*. Madrid: Alianza.
- Hempel Lipschutz, I. (1988). *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus.
- Jenkins, S. (2008). «El 'equipaje del rey José' en Apsley House». *Reales Sitios*, 176, 23-41.
- La Parra López, E. (2016). «Política religiosa de la España josefina». *Revista de historia Jerónimo Zurita*, 91, 57-71.
- Lasso De La Vega, M. (1933). *Mr. Frédéric Quilliet. Comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Estanislao Maestre.
- Madrazo, M. de (1945). *Historia del Museo del Prado 1818-1868*. Madrid: s.n.
- Madrazo, P. de (1884). *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España. Desde Isabel la Católica hasta la fundación del Real Museo del Prado de Madrid*. Barcelona: Biblioteca Arte y Letras.
- Madrazo, P. de (1891). «Informe sobre la reclamación del cuadro de Santa Isabel de Murillo por la hermandad de la Santa Caridad de Sevilla». *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año XI, 4-20.
- Martínez Frieria, J. (1943). *Historia del Palacio de Buenavista hoy día Ministerio del Ejército*. Madrid: s.n.
- Martínez Pérez, A. (2015). «La 'historia menuda' de Francisco Lacoma Fontanet (1778-1849)». *Esperanza Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 99-125.
- Martínez Plaza, P.J. (2018). *El coleccionismo de pintura en Madrid durante el siglo XIX*. Madrid: CEEH.
- Moraleda Gamero, M. (2019). «Vicente Poleró: pintor, restaurador y teórico». *Anales de Historia del Arte*, 29, 317-40.
- Navarrete Martínez, E. (1999). *La Academia de Bellas Artes de San Fernando y la pintura en la primera mitad del siglo XIX*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Navarrete Martínez, E. (2015). «Participación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en la recuperación de las obras de arte 'extraídas' por José I». *Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 65-97.
- Navarrete Prieto, B.; Pérez Sánchez, A. E. (dirs) (2009). *El joven Murillo = Catálogo de exposición*. Bilbao; Sevilla: Museo de Bellas artes de Bilbao; Junta de Andalucía.
- Navascués Palacio, P. (1973). *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios madrileños.
- Ponz, A. (1947). *Viaje de España: seguido de los dos tomos del Viaje fuera de España*. Madrid: Aguilar.
- Portús, J. (2012). *El concepto de pintura española: historia de un problema*. Madrid: Verbum.
- Redondo Cantera, M.J. (1991). «La política bonapartista sobre los bienes artísticos desamortizados del clero regular y su repercusión en un medio provincial: Valladolid, 1808-1813». *Academia*, 73, 253-90.
- Rincón García, W. (1985). «Un manuscrito con inventarios artísticos de conventos madrileños en 1814». *Academia*, 60, 299-374.
- Rose-De Viejo, I. (1983). *Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense.

- Rose-De Viejo, I. (2001a). «Cuadros de la colección de Manuel Godoy vendidos por la Academia». *Academia*, 92/93, 33-44.
- Rose-De Viejo, I. (2001b). «La formación y dispersión de las colecciones artísticas de Manuel Godoy en Madrid, Roma y París (1792-1852)». *Manuel Godoy y la Ilustración. Jornadas de estudio*. Mérida: Junta de Extremadura, 119-64.
- Rumeu De Armas, A. (1980). *Origen y fundación del Museo del Prado*. Madrid: Instituto de España.
- Sánchez Cantón, F.J. (1941). *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, vol. V. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Santos, M. de los (1989). *La fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- Santos, M. de los (1991). *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza.
- Soriano Pérez-Villamil, M.E. (1980). *España vista por historiadores y viajeros italianos (1750-1799)*. Madrid: Narcea.
- Stampa Piñeiro, L. (2011). *Pólvora, plata y boleros. Memorias de testigos y combatientes en la Guerra de la Independencia*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Stampa Piñeiro, L. (2015). «La diplomacia española y su papel en el retorno del expolio napoleónico». Esperanza Navarrete, E.; Martínez, A. (eds), *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Vitoria-Gasteiz: Diputación Foral de Álava-Arabako Foru Aldundia, 17-39.
- Valdivieso, E. (2009). «El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa». *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 37, 261-70.
- Valdivieso, E.; Serrera, J.M. (1980). *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla: s.n.

Il mercato artistico nel carteggio fra Michelangelo Gualandi e Charles Lock Eastlake (1855-1865): un'introduzione

Giovanni Mazzaferro
Independent scholar

Abstract Born in Bologna in the late XIX century, Michelangelo Gualandi was trained as a tradesman. Studying art as a self-taught, he was able to establish himself as an art amateur and as a learned man, without however really ever abandoning his involvement in art trade. From 1855 he was agent of Charles Lock Eastlake, the first director of the National Gallery, and collaborated with him in the acquisition of paintings until the death of the Englishman, in 1865. Based on the recently rediscovered correspondence between Eastlake, other English connoisseurs and Gualandi, this article presents brand new information we can gain from the correspondence on both successful and failed purchases. Particular attention is paid to the aspects related to the modalities through which the sales took place.

Keywords Michelangelo Gualandi. Charles Lock Eastlake. National Gallery. Bologna. XIX century art market. Elizabeth Rigby. Otto Mündler. William Boxall.

Sommario 1 Introduzione. – 2 Reinventarsi una vita. – 2.1 Le pubblicazioni erudite. – 2.2 Gualandi e i visitatori stranieri. – 3 Gli acquisti di Eastlake e il ruolo di Gualandi. – 3.1 Vincoli all'esportazione. – 3.2 Le spedizioni. – 3.3 Il sistema dei pagamenti. – 3.4 Le provvigioni. – 4 Le motivazioni economiche e politiche alla base delle vendite.

1 Introduzione

Il 12 aprile 1836, esprimendosi con chiari accenti polemicamente sulla *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, Giuseppe Vallardi (1784-1861), celebre editore ed erudito, scriveva, a proposito dell'autore di un opuscolo pubblicato l'anno precedente e intitolato *Dell'Esposizione di Belle Arti in Bologna nel 1835 e pochi cenni su quella di Milano*:

Ma può darsi presunzione peggiore di quella di un ex-mercante di chincaglie che protesta da onorato scrittore di voler dare parere agli artisti?

Il saggio sull'Esposizione bolognese era semplicemente siglato «M.G.». Vallardi aggiungeva, poco più sotto:

È pur necessario che anche all'aggressore sia alzata la visiera, e si sappia nascondersi sotto le tenebre delle iniziali M.G. il signor Michelangelo Gualandi [...], come dissi di sopra ex-chincagliere; cosa poi divenne e in realtà sia, ora non lo so; il lettore, piacendo, lo potrà dimandare a' suoi paesani.



Peer review

Submitted	2020-03-20
Accepted	2020-05-12
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mazzaferro, G. (2019). "Il mercato artistico nel carteggio fra Michelangelo Gualandi e Charles Lock Eastlake (1855-1865): un'introduzione". *MDCCC*, 9, 113-130.

Vallardi aveva ragione. Fino al 1834 Gualandi (1793-1887) era stato un chincagliere, ma vent'anni dopo sarebbe divenuto mediatore e agente di Charles Lock Eastlake (1793-1865), celebre conoscitore inglese, primo Direttore della National Gallery dal 1855.¹ In quell'anno, dopo lunga discussione, lo statuto del museo inglese, fondato nel 1824, era stato riformato, introducendo la figura del Direttore, prima assente, e, soprattutto, prevedendo un'annuale dotazione economica per l'acquisto di quadri all'estero, con particolare ed esplicito riferimento all'arte italiana. Dal 1855 fino alla morte Eastlake effettuò viaggi nella nostra penisola ogni anno, tipicamente fra agosto e ottobre, per visionare le opere ed, eventualmente, cercare di comprarle.² Il referente bolognese di Eastlake fu, appunto, Michelangelo Gualandi. Quest'ultimo, va detto subito, non fu l'unico interlocutore italiano del conoscitore inglese; la semplice lettura dei taccuini del Direttore della National Gallery permette, ad esempio, di risalire ai nomi di Paolo Orlandi a Torino o di Pietro Vallati a Roma e, sicuramente, altri ancora ve ne furono. Tuttavia, a differenza di tutti gli altri soggetti coinvolti, il rapporto fra Eastlake e Gualandi può ora essere ricostruito nei minimi

particolari grazie al ritrovamento del carteggio fra i due, che ho scoperto di recente presso la biblioteca dell'Università di Francoforte.³ Ho avuto modo di consultare le novantacinque lettere scritte dall'inglese all'italiano (mentre sono pochissime le minute delle missive spedite da Gualandi a Londra) e conto di riuscire a pubblicarle in un prossimo futuro. Oltre alle lettere di Eastlake, ho avuto a disposizione anche le missive di Otto Mündler (1811-1870), che dal 1855 al 1858 fu *Traveling Agent* della National Gallery su incarico di Eastlake;⁴ di Elizabeth Rigby (1809-1893), Lady Eastlake, che negli ultimi mesi di vita del marito, passati in Italia, prima a Milano, poi a Pisa, si fece carico di seguirne tutti gli affari e che consacrò gli anni successivi a perpetuarne la memoria; e, infine di William Boxall (1800-1879), che succedette a Eastlake nella carica di Direttore e che continuò a lavorare brevemente con Gualandi, fino a quando i rapporti non si deteriorarono, portando alla cessazione della collaborazione.⁵ A lettere scritte da tutti costoro si farà riferimento in questo contributo, che ha lo scopo di presentare i risultati di un primo sondaggio sul *corpus* epistolare, concentrandosi in particolare sugli aspetti relativi al mercato.

2 Reinventarsi una vita

Nato nel 1793, ben presto avviato a incarichi di ordine commerciale, nel 1823 Gualandi si iscrisse alla Camera di Commercio di Bologna, in qualità di «Negoziante di Commissioni per conto di persone estere, occupandosi principalmente nelle vendite per conto terzi di Chincaglie»; a gennaio 1829 aprì un negozio in Via de' Libri (l'attuale

via Farini) e nel 1834 ne abbandonò la gestione, lasciandola al fratello Pietro (post 1793-1858).⁶ Come fece Gualandi, nell'arco di vent'anni, a passare da anonimo chincagliere a personaggio ben noto nel mondo delle Belle Arti in tutt'Italia e all'estero?

¹ Su Michelangelo Gualandi si veda Mazzaferro 2019; su Charles Lock Eastlake si vedano Avery-Quash, Sheldon 2011 e Robertson 1978. Prima della nomina a Direttore, Eastlake era già stato *Keeper* (dal 1843 al 1847) e *Trustee* (dal 1850) del museo.

² I taccuini tenuti da Eastlake in occasione dei suoi viaggi sono stati pubblicati da Avery-Quash 2011.

³ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Nachlass *Michelangelo Gualandi*. Il fondo non è catalogato. Ringrazio la Dott.ssa Raschida Mansour, responsabile della sala manoscritti, che gentilmente ha recuperato le lettere su mia richiesta.

⁴ Mündler continuò a svolgere commissioni per conto di Eastlake anche quando il Parlamento inglese decise di abolire la sua carica.

⁵ Su Otto Mündler e i suoi resoconti di viaggio, si veda Togneri Dowd, Anderson 1985. Su Elizabeth Rigby si vedano Sheldon 2009 e Avery Quash, Sheldon 2011.

⁶ L'archivio storico della Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura di Bologna conserva alcune carte relative alla posizione di Michelangelo Gualandi. Fra queste una 'circolare a stampa' (un volantino di quattro pagine) in cui si annunciava l'apertura del negozio di Via de' Libri e si elencavano i prodotti che vi sarebbero stati reperibili. Li riporto qui di seguito: «manifatture di lana, seta, cotone; come scialli, sciarpe, cravatte, ec.; oggetti di vestiario, come pantaloni, gilets, abiti, soprabiti e tabarri; apparati di stoffa di seta, di cotone, di crina, e di carta con esteso deposito di questi ultimi, e tutto ciò concerne la tappezzeria; porcellane in tazze, vasi ec.; cristalli in bicchieri, bottiglie ec.; terraglie inglesi; plaqué e bronzi in candelieri, lampade ec.; latta verniciata in cabaré, lumi, ec.; chincaglie, bigiuterie, cassette e scrivanie da viaggio, ec.; stoffe ed oggetti impermeabili all'aria, ed all'acqua come mantelli, cuscini, bonnets, sacchi da notte, bottiglie, ec.; vini forestieri, e soprattutto ottimo champagne; macchine idrauliche; oggetti di puro piacere; orologi, pendoli, ec.; quadri, stampe, litografie, ed altro attinente alle belle arti; pennelli, colori, aste, tavolozze, ec. per pittori; ornamenti d'architettura per mobili dorati, o a colori, ec.».

2.1 Le pubblicazioni erudite

La risposta dovrebbe essere assai più articolata di quanto si dirà in questo articolo. L'uomo, innanzi tutto, seppe imporsi, da straordinario autodidatta, come figura di erudito grazie a due pubblicazioni, che, per una breve stagione, lo imposero all'attenzione degli amatori come prosecutore delle grandi raccolte di documenti di Giovanni Gaye e di lettere di Bottari e Ticozzi: si tratta delle *Memorie originali italiane risguardanti le belle arti e della Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, di cui, nel corso degli anni '40 uscirono rispettivamente sei e due serie. Un terzo volume della *Nuova raccolta di lettere* fu pubblicato nel 1856 (ed ebbe una sua particolare im-

portanza nel rapporto fra Gualandi ed Eastlake). In particolare, Gualandi setacciò tutti gli archivi bolognesi dimostrandosi ricercatore infaticabile; fu inoltre capace di apparire credibile agli occhi di una rete di eruditi che gli inviò documenti d'archivio da tutt'Italia che furono, appunto, pubblicati nelle sue opere. Di particolare importanza, ai fini del successo dell'opera, fu il permesso concesso da Leopoldo II, Gran Duca di Toscana, di utilizzare estratti utili per le raccolte dagli archivi medicei. Eastlake, che fu bibliofilo accanito, conosceva e possedeva le opere di Gualandi e, come risulta nel carteggio, ne apprezzava i contenuti (Avery-Quash 2013).

2.2 Gualandi e i visitatori stranieri

Ma c'è un aspetto assai più sottile il cui peso non va sottovalutato. Di fatto Gualandi non abbandonò l'attività mercantile, almeno come la intendiamo oggi; è vero che, dal 1834, si accreditò e sempre si definì 'amatore d'arte', che non si occupò più della gestione del suo negozio, ma continuò a svolgere mansioni di sostegno e mediazione sia per gli artisti sia per chi era potenzialmente interessato a vendite o acquisti. Un caso esemplare, sotto questo punto di vista, è costituito dal carteggio con Cincinnato Baruzzi (1796-1878), di cui ci restano testimonianze relative al 1837 e al 1839, anni in cui l'allievo di Canova, lasciò temporaneamente Bologna per recarsi rispettivamente a Milano e a Roma.⁷ Non è oggetto del presente studio seguire i consigli forniti dall'erudito allo scultore su come riuscire a vendere al meglio le sue opere. Ma c'è un aspetto assai significativo che si può leggere, quasi di sfuggita, in una lettera spedita a Roma il 27 marzo 1839. Rivolgendosi a Baruzzi, Gualandi gli chiese:

E perché qui [n.d.r. a Bologna] s'aspettano molti Forestieri ricchi acquirenti di quadri, avresti mezzo di fare in modo che mi fossero raccomandati? Io conosco a fondo cosa offrire loro senza frode, ed ottenere buoni patti negli acquisti e nelle spedizioni; vorrei farmi nome e, nell'istesso tempo, col mio mezzo capirebbero que'

scandali che provengono in parte dai Mercanti ed in parte da que' birbi di servitori di Piazza, ai quali il Forestiere non dovrebbe affidare mai i propri affari; pensa da senno a questo, te ne scongiuro!

Il brano ci fa capire alcune cose: la prima è che Gualandi non si considerava più un mercante (e non a caso si cancellò poi dall'apposito albo in Camera di Commercio); la seconda è che mirava a operare come commissionario dei forestieri che venivano in città per aiutarli nei loro acquisti. Molto probabilmente risale a questo periodo il testo di un volantino a stampa, che ci è giunto incompleto.⁸ In esso troviamo scritto:

Palace Zambeccari
near St. Paul's Church
Bologna

Michelangelo Gualandi begs leave to inform the English Nobility and Gentry passing through this town that he has established a Commercial commission-house concerning the purchase, sale, and expedition of pictures, statues, books, engravings, and any other precious object belonging to the branch of the liberal Arts.

Mr. Gualandi has an active correspondence abroad.

⁷ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo speciale Cincinnato Baruzzi, busta 6.1.

⁸ L'Università di Francoforte ha reso disponibili online alcuni dei manoscritti di Gualandi. Fra questi sono visionabili i manoscritti pronti per la stampa di quattro delle sei serie delle *Memorie originali italiane*. Su questi esemplari l'erudito eseguì le ultimissime correzioni, e lo fece incollando ai manoscritti foglietti che sul retro erano già stati utilizzati. Nel manoscritto relativo alla seconda serie è inserita una correzione sul cui retro è stampato il volantino in questione (purtroppo non integro). Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Ms. lat. qu. 97 Bd. 2, c. 380b. Si veda <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msneuz/urn/urn:nbn:de:hebis:30:2-222521#dcId=1571239300277&p=1>.

The Commission-house will be opened from 10 in the morning to 4 o' clock in the afternoon...

Assai significativo che l'ufficio di Gualandi avesse sede in Palazzo Zambeccari. La collezione Zambeccari era, all'epoca, una delle più famose della città e, grazie alla volontà in vita e alle disposizioni testamentarie di Giacomo Zambeccari (1723-1795) era stata aperta (pur rimanendo privata) alla pubblica fruizione «a vantaggio e diletto de' studenti, ed Intendenti delle Belle Arti» (Cammarota 2000, 78). Quale occasione migliore, per un 'amatore d'arte' desideroso di servire i visitatori inglesi nell'acquisto, vendita e spedizione di quadri, che avere il proprio ufficio nello stesso palazzo in cui spesso si recavano gli stessi forestieri? Dopo il maggio del 1841, Gualandi si trasferì a Palazzo Fava (dove rimase fino al 1857), in una sistemazione altrettanto prestigiosa, che, probabilmente, gli permetteva di avere più spazio a disposizione per esporre la sua collezione di quadri, libri e stampe e di stupire i visitatori con gli affreschi dei Carracci.

Fra i viaggiatori stranieri che sicuramente incontrarono Gualandi vi fu Mary P. Merrifield (1804-1889), famosa ricercatrice inglese, inviata

nel nord Italia nel 1845 su incarico ufficiale del Governo inglese per fare luce sulle tecniche pittoriche degli Antichi Maestri italiani (Mazzaferro 2018). Merrifield arrivò a Bologna nel 1846 e lo frequentò per circa un mese, mentre suo figlio stava trascrivendo un manoscritto conservato presso il convento bolognese di S. Salvatore. Le lettere che la donna indirizzò al marito in Inghilterra permettono di apprezzare la collaborazione data dall'erudito bolognese alla studiosa, ma suscitano anche il sospetto che potesse essere interessata, visto che Gualandi le offrì di comprare due affreschi di Bartolomeo Cesi che facevano parte della sua collezione e una *Donna che accarezza un bambino* (una *Vergine con Bambino?*) di Annibale Carracci di cui non sappiamo nulla. La ricercatrice, pur tentata di comprare per poi rivendere in Inghilterra, alla fine rinunciò e decise che ne avrebbe parlato al suo ritorno proprio con Eastlake, all'epoca segretario della *Commission of Fine Arts* che l'aveva inviata in Italia. È molto probabile, insomma, che il Direttore della National Gallery, nel 1855 arrivasse a Bologna avendo letto i libri di Gualandi e sapendo che svolgeva anche l'attività di commissionario per clienti italiani e stranieri.

3 Gli acquisti di Eastlake e il ruolo di Gualandi

La collaborazione con Eastlake cambiò la vita di Gualandi in modo radicale. Sicuramente l'uomo ne ebbe piena coscienza, scrivendo nella sua autobiografia del 1884:

Ebbi la sorte di fare la conoscenza del celebre inglese ser E[ast]lake; venuto fra noi per acquisti di Pitture, egli mi accordò la intera sua fiducia, che seppi meritare come mediatore sì in Bologna che in altre Città; così mi volle seco, e se ne dichiarò appieno contento col remunerarmi generosamente. Morte, che taglia i migliori e lascia stare i rei lo tolse alla mia stima ed affezione.⁹

Eastlake e Gualandi si incontrarono fisicamente per la prima volta a Bologna, nell'ottobre del 1855. Il conoscitore inglese, in quell'occasione, acquistò da Giovanni Giuseppe Bianconi (1809-1878) un tondo all'epoca attribuito a Botticelli (oggi alla sua bottega) raffigurante la *Vergine con Bambino*, S.

Giovanni e un Angelo. Non risulta che, in quell'occasione, Gualandi si sia fatto pagare. All'altezza del 1855, l'erudito felsineo aveva pubblicato solo due dei tre previsti volumi della *Nuova raccolta di lettere*, interrompendone la pubblicazione nel 1846. Eastlake, di sua spontanea volontà, si offrì di contribuire alle spese per l'edizione del terzo, elargendo una cifra pari a quaranta napoleoni da venti franchi, ossia centocinquanta scudi circa. In una lettera del maggio 1856, Gualandi scrisse al marchese modenese Giuseppe Campori che le spese di pubblicazione superavano di poco i duecento scudi. Si capisce dunque che l'intervento di Eastlake fu decisivo.¹⁰ La lettera di Eastlake in cui il Direttore della National Gallery conferma la sua elargizione al bolognese reca, in calce, una postilla autografa di Gualandi che recita «Incancellabile riconoscenza».¹¹

Qui mi sembra doveroso, innanzi tutto, dare conto delle opere acquistate da Eastlake trami-

⁹ Archivio della Deputazione di Storia Patria per le province di Romagna, in deposito presso la Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna, Carte di Michelangelo Gualandi, busta 131 fasc. 14, *Alcune notizie intorno Michelangelo Gualandi di Bologna*.

¹⁰ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo speciale Giuseppe Campori, cartone IV, lettera del 23 maggio 1856.

¹¹ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 16 agosto 1856.

te Gualandi nel decennio compreso fra il 1855 e la sua morte. Tutte le opere in questione si trovano oggi alla National Gallery di Londra, tranne la *Madonna della Mela* del Giampietrino, che è a Brema. Va chiarito, però, che non tutte finirono immediatamente al museo inglese. Alcune furono acquistate da Eastlake per la sua personale collezione e giunsero alla National Gallery dopo la morte dello studioso per donazione o vendita da parte della moglie, Elizabeth Rigby, o addirittura dopo il decesso della medesima per acquisizione all'asta. Mi limiterò qui a indicare la destinazione iniziale, al momento dell'acquisto.¹²

- 1855 Bottega di Sandro Botticelli (all'epoca ritenuto di Botticelli), *Vergine con Bambino, S. Giovanni e un angelo*; acquistato da Giovanni Giuseppe Bianconi direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG275.
- 1858 Francesco del Cossa [fig. 1], *San Vincenzo Ferrer*; all'epoca ritenuto da Eastlake un *San Domenico fondatore del Rosario* di Marco Zoppo. Si tratta del pannello centrale del Polittico Griffoni un tempo in San Petronio a Bologna; acquistato dalla collezione Costabili di Ferrara direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG597 (Mattaliano 1998, 125; Mazza 2020).
- 1858 Sandro Botticelli, *San Francesco d'Assisi*; attribuito all'epoca a Filippino Lippi; acquistato dalla collezione Costabili di Ferrara direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG598 (Mattaliano 1998, 128).
- 1860 Bottega di Dierick Bouts, *Vergine e Bambino coi Santi Pietro e Paolo*; acquistato dalla collezione Zambeccari di Bologna per la collezione privata Eastlake; attribuito nel 1850 a Jan van Eyck da Gaetano Giordani (Cammarota 2000, 402); oggi alla National Gallery NG774 (Campbell 1998, 67-71).
- 1860 Antonio Vivarini e Giovanni d'Alema-gna, *San Pietro e San Girolamo*; acquistato dalla collezione Zambeccari di Bologna per la collezione privata Eastlake; attribuito nel 1850 al solo Vivarini da Gaetano Giordani (Cammarota 2000, 402), oggi alla National Gallery NG768.
- 1860 Pisanello, *Madonna col Bambino e Santi* [fig. 2]; acquistato dalla collezione Costabili per la collezione privata Eastlake; oggi alla National Gallery NG776 (Mattaliano 1998 122; Gordon 2003, 50-7).



Figura 1 Francesco del Cossa, *San Vincenzo Ferrer*. 1470-1473 ca. 153,7 × 59,7 cm. © London, The National Gallery

¹² Per tempi e modalità di accesso da parte della National Gallery si rimanda ad Avery-Quash 2015.



Figura 2 Pisanello, *Madonna col Bambino coi santi Antonio Abate e Giorgio*. 1435-1441 ca, 46,5 × 29 cm. © London, The National Gallery

- 1860 Bono da Ferrara, *San Girolamo in un paesaggio*; acquistato dalla collezione Costabili per la collezione privata Eastlake; oggi alla National Gallery NG771 (Mattaliano 1998, 43).
- 1860 Cosmè Tura, *San Girolamo*; acquistato dalla collezione Costabili per la collezione privata Eastlake; oggi alla National Gallery NG773 (Mattaliano 1998, 37-8).
- 1860 Ercole de' Roberti, *Adorazione dei Pastori*; ritenuto all'epoca di Lorenzo Costa; acquistato dalla collezione Costabili per la collezione privata Eastlake; oggi alla National Gallery NG1411.1 (Mattaliano 1998, 50).
- 1860 Ercole de' Roberti, *Cristo morto*; ritenuto all'epoca di Lorenzo Costa; acquistato dalla collezione Costabili per la collezione privata Eastlake; oggi alla National Gallery NG1411.2 (Mattaliano 1998, 50).
- 1860 Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Vergine col Bambino e santi*; acquistato dalla collezione Mazza di Ferrara direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG671 (Mancini, Penny 2016, 220-9).
- 1862 Giampietrino, *Madonna della Mela* (fig. 3); acquistato dalla contessa Adelaide Garimberti di Parma; oggi alla Pinacoteca di Brera N. Inv. 6979. Il caso della *Madonna della Mela* è particolare. Innanzi tutto, fino ad oggi non si sapeva che fosse stata acquistata da Eastlake, circostanza che risulta chiaramente dalle lettere a Gualandi del 30 dicembre 1862 e del 23 marzo 1863. Sono rarissimi i casi in cui il Direttore della National Gallery risulta aver ceduto opere facenti parte della sua collezione privata (Avery-Quash 2015, 16-7). Una rilettura di dati già noti, alla luce dell'epistolario con Gualandi permette ora di chiarire alcune cose. In una missiva del 10 novembre 1892 un'anziana Lady Eastlake scriveva a A.H. Layard, ricordando vagamente «the two Pedrini's which we [n.d.r. lei e suo marito] had purchased for Murray in Milan(?). Such ages had elapsed since I had been at Wimbledon that I had really forgotten the transaction» (Sheldon 2009, 633). Non vi è dubbio che il primo dei due quadri sia, appunto, la *Madonna della Mela*; il secondo dovrebbe essere una *Vergine con Bambino* oggi in collezione privata, vista nell'ottobre del 1863 presso il conte Gilberto Borromeo (Avery-Quash 2011, I, 653)

e che Cristina Geddo ha riconosciuto come un'opera appartenuta a Murray e ricomparsa sul mercato a un'asta Sotheby's, Londra, 21 aprile 1982, lotto 87 (Geddo 2006, 200-2).¹³ Non sono noti, al momento, ulteriori particolari sui motivi che portarono Eastlake a comprare i due quadri per Murray.

- 1865 Giovanni Santi, *Madonna col Bambino*; acquistato dalla collezione Mazza direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG751.
- 1865 (ma 8 gennaio 1866) Lippo di Dalmasio, *Madonna dell'Umiltà*, acquistato dalla collezione Hercolani di Bologna direttamente per la National Gallery, dove si trova ancor oggi con numero d'inventario NG752 (Gordon 2011, 277-83).

Sono quattordici i quadri acquistati da Eastlake con l'ausilio di Gualandi. La corrispondenza rende conto anche di tutti i tentativi di acquisto falliti, ugualmente significativi. Mi limiterò a citare, a titolo di esempio, la *Madonna col Bambino* di Cima da Conegliano in collezione Zambeccari, oggi nella pinacoteca bolognese (N. Inv. 972), inseguita almeno dal 1857 al 1860; o la *S. Barbara* di Francesco Francia in casa Coccapani a Modena, inutilmente (e spasmodicamente) ricercata dal 1862 in poi (collezione privata; l'ultima emersione è stata a un'asta di Christie's del 2017);¹⁴ il *Transito della Vergine* di Vittore Carpaccio, che tramite Gualandi, propostosi come prestanome, Eastlake cercò di comprare addirittura dalla Pinacoteca di Ferrara (dove si trova ancora oggi con N. Inv. 94) o, ancora, la pesarese *Incoronazione della Vergine* di Giovanni Bellini (oggi ai Musei civici pesaresi N. Inv. 81); allo stesso modo si apprendono nuovi particolari sulle trattative per i quadri della collezione Costabili, e sul tentativo di acquisto di alcuni di essi, finora ignoto, che Gualandi operò a nome di Otto Mündler nel 1864.

In questo contesto, tuttavia, mi pare logico sottolineare alcuni aspetti fondamentali: in primo luogo tutti i quadri acquistati o ricercati sono di autori precedenti a Raffaello, con l'unica eccezione del Garofalo. Non c'è nessun interesse per i maestri bolognesi del Seicento, il che è determinato fondamentalmente da due elementi: si cercano soprattutto autentiche rarità che possano illustrare meglio, nei musei, l'evoluzione storica delle scuole pittoriche e, anche sul piano personale (e quindi di possibili acquisti a titolo privato, e non per istituzioni museali), il gusto è totalmente cambiato. Già

¹³ Ringrazio Cristina Geddo per la cortese segnalazione.

¹⁴ Christie's, Sale 13873 *Old Masters*, New York 27 aprile 2017. Lotto 26.



Figura 3 Giampietrino, *Madonna della mela*. 1525 ca, 49 × 27,8 cm.
© Pinacoteca di Brera, Milano

nel 1836, redigendo la voce «Bolognese School of Painting» per la *Penny Cyclopædia*, lo stesso Eastlake aveva espresso un giudizio non severissimo, ma tutto sommato riduttivo nei confronti dei Carracci:

The principles and practice of the Caracci and their scholars superseded for a time every other style in Italy, yet it may be remarked that the efforts of Lodovico can hardly be considered so spontaneous and independent as the historians of art have commonly asserted. (Eastlake 1836, 92-5)

Vent'anni dopo era prevalso un sostanziale disinteresse. Nell'agosto del 1856, ad esempio, Otto Mündler scrisse nei suoi diari, visitando la collezione bolognese del «Ragioniere di Casa Buschi»:

This amateur has some really good pictures, but mostly of the Carracci's and their school, Guercino da Cento etc. (Togneri Dowd, Anderson 1985 117)

Lo stesso anno, Austen Henry Layard (1817-1894), altro celebre conoscitore inglese, trovandosi a Ferrara annotava:

Many painters of a high order of merit are to be met with in Ferrara – Ercole Grandi, Panetti, Tura to say nothing of Garofalo – who in some pictures takes a very high position... the Costas delight me. Fancy Sir Joshua Reynolds neglecting them for those wretches the Carracci. (in Anderson 2019, 116)

Tutto quello che sappiamo dei quadri componenti la collezione di Gualandi e di quelli che contribuì a vendere prima dell'incontro con Eastlake ci restituisce l'immagine di un uomo che lavorava pro-

ponendo pittori bolognesi dai Carracci in poi. Non troviamo mai citato, ad esempio, Francesco Francia. Naturalmente può essere un caso, ed è innegabile che le nostre conoscenze sull'attività mercantile dell'ex-chincagliere siano frammentarie.¹⁵ Cert'è che, di fronte alle mutate priorità che dimostravano di avere i conoscitori, Gualandi ci mise poco a capire che la sua collezione esposta a Palazzo Fava non conteneva nulla di interessante per Eastlake. Del resto, il Direttore della National Gallery fu chiaro e immediato nel dire di non essere interessato alle proposte iniziali avanzate dal bolognese. Gualandi gli offrì, ad esempio, l'*Adorazione dei Magi*, un quadro per cui aveva fatto stampare appositamente un opuscolo bilingue nel 1853 con un'*expertise* di professori dell'Accademia di Belle Arti di Bologna che lo attribuiva in solido ad Agostino Carracci e Bartolomeo Cesi. Eastlake rispose che l'opera, pur pregevole, non gli interessava perché in Inghilterra ce n'era già «un buon esemplare colorito da qualche bravo oleante contemporaneo».¹⁶ Quando, subito dopo, Gualandi lo invitò a recarsi presso l'abitazione di Carlo Pepoli, all'epoca esule a Londra, dove si trovavano due quadri di sua proprietà (purtroppo non identificabili), asserì, dopo averli visti, che quei dipinti non facevano per lui e declinò l'invito a farsi parte diligente per proporli ai suoi amici: sarebbe stata cosa inutile, visto che costoro, per prima cosa, si sarebbero chiesti come mai non li avesse comprati per sé.¹⁷

Capito che gli artisti su cui puntava normalmente per concludere affari non erano appetibili per il segmento di mercato della *connoisseurship*, Gualandi dimostrò di essere in grado di spostarsi rapidamente sui primitivi, sin dal 1856, anno in cui disse a Mündler di essere fiducioso di poter entrare in possesso della Pala Scappi di Francesco Francia all'epoca custodita nella chiesa felsinea della SS.

¹⁵ La lettura di tutte le note delle *Memorie originali* e della *Nuova raccolta di lettere* porta ad apprendere che erano in collezione Gualandi le seguenti opere: un bozzetto di uno dei dipinti di Ludovico Carracci nel ciclo pittorico dedicato ai fatti della vita di S. Benedetto nel chiostro di San Michele in Bosco a Bologna (l'episodio riguardava *Le sette donne lascive che tentano il santo*), un disegno di anonimo destinato a servire a uso d'incisione raffigurante il distrutto Palazzo Bentivoglio a Bologna; due affreschi di Bartolomeo Cesi raffiguranti rispettivamente la *Nascita* e il *Transito della Vergine* dipinti per la Cappella delle Laudi della Cattedrale di Imola, strappati e trasportati su tela nel 1774 da Giacomo Succi; otto quadretti in rame di Pierfrancesco Cittadini detto il Milanese vecchio, con soggetti a carattere mitologico o religioso; una copia della *Conversione di San Paolo* di Ludovico all'epoca già in Pinacoteca (dove si trova tuttora con Nr. Inv. 467), copia in cui compaiono solo il santo e il cavallo, attribuita da Gualandi al Guercino; due ritratti di Bartolomeo Passarotti, uno rappresentante un compositore di musica e l'altro un guerriero. In Scabelli 1843 sono poi elencati quarantasei dipinti quasi tutti ricondotti ad artisti bolognesi del Seicento. Suggestive (ma prive di una qualsiasi descrizione) le citazioni di autoritratti di Agostino Carracci e Alessandro Allori, nonché del ritratto della madre di Guido Reni di Ludovico Carracci. Fra i dipinti contemporanei, il più famoso è probabilmente il *Ritratto di Domenico Marini* eseguito a Roma da Karl Bryullov nel 1829-30 circa e oggi conservato presso il Museo di Belle Arti di Novgorod con Nr. Inv. GPS KP 2606.

¹⁶ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 14 gennaio 1856. Per la pubblicazione si veda Gualandi 1853.

¹⁷ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 10 gennaio 1859. Carlo Pepoli (1796-1881), patriota bolognese, partecipò ai moti rivoluzionari del 1831 e, in seguito al loro fallimento, fu esiliato dal governo pontificio. Dopo alcuni anni trascorsi a Parigi, andò a vivere a Londra, dove insegnò italiano presso la locale Università. Fu sindaco di Bologna dal 1862 al 1866.

Annunziata (oggi in Pinacoteca a Bologna Nr. Inv. 571).¹⁸ Vale la pena continuare a seguire le proposte inviate a Eastlake, precisando che, ad esse, si aggiungevano periodicamente liste di opere collezioni in vendita; così, nel 1856, Gualandi entrò in possesso di una *Vergine con Bambino* attribuita a Francesco Francia, di cui inviò un disegno al direttore della National Gallery;¹⁹ fu vista da Mündler su incarico di Eastlake nel marzo 1858, giudicata molto ritoccata e, al massimo, ascrivibile a Giacomo Francia (Togneri Dowd, Anderson 1985, 218). Poi informò che a Ferrara erano in vendita tre lavori di Garofalo che si trovavano nella locale chiesa di S. Francesco; il conoscitore si mostrò interessato ad aver notizie della pala con *Madonna in trono col Bambino e i Santi Giovanni Battista, Girolamo, Francesco d'Assisi, Antonio da Padova e la donatrice Ludovica Trotti*, ossia la cosiddetta *Madonna del pilastro*, oggi nella pinacoteca estense con Nr. Inv. 155, ma la trattativa non partì mai veramente;²⁰ del maggio 1859 è l'invio di un disegno di un quadro appartenente ai fratelli Casali di Forlì con l'iscrizione «Marcus de Melotius».²¹ Nel 1862 Gualandi informò Eastlake della disponibilità sul mercato di un Botticelli non meglio identificato e l'anno dopo di un Innocenzo (ma in realtà Francesco) da Imola che gli era stato segnalato a Cingoli, poi spostato a Roma nel 1864;²² nel novembre del 1862, invece, fu la volta di un bassorilievo non identificato appartenente alla famiglia bolognese (ma di origini polacche) Gauch, proposto a Mündler, ma poi comprato da agenti del South Kensington Museum (oggi Victoria and Albert Museum) aggirando lo stesso Gualandi.²³ Un caso di particolare interesse sembra essere la *Madonna con Bambino* entrata in possesso del mercante italiano e segnalata con lettera del 24 marzo 1863. Di questa tavola si supponeva già che fosse quella che oggi si

trova al Museo di Belle Arti di Budapest (Nr. Inv. 4214) [fig. 4], dopo essere appartenuta al conte ungherese János Pálffy, che l'aveva comprata dal mercante milanese Giuseppe Baslini. Lo possiamo confermare su base certa grazie al fatto che nel Fondo Cavalcaselle della Biblioteca Nazionale Marciana è rintracciabile un disegno che riproduce il dipinto oggi a Budapest; in calce appare la dicitura «da Gualandi da vendersi a Bologna» [fig. 5].²⁴ Di fronte alla proposta gualandiana, Eastlake rispose di aver già visto molte opere di Vittore nelle Marche, senza trovarle adatte per la National Gallery o per la sua collezione; si disse comunque interessato a esaminarla, fermo restando che lasciava il bolognese libero di venderla se avesse trovato un compratore prima che fosse tornato a Bologna.²⁵ Pare che l'opera non abbia comunque suscitato particolare entusiasmo in Eastlake, ma Gualandi riuscì comunque a venderla (a Baslini?) entro il maggio 1865, data in cui il mercante risulta aver comunicato al conoscitore di aver sostituito in galleria il Crivelli con un altro quadro antico che gli avrebbe mostrato alla prima occasione utile.²⁶ Tutti questi, e molti altri elementi dimostrano come l'ex-chincagliere fu uomo in grado di sintonizzarsi abilmente sulla lunghezza d'onda dei suoi clienti, modificando in corsa i caratteri della sua attività mercantile e, molto probabilmente, profilandola su due segmenti di pubblico diversi: i conoscitori da un lato e «turisti» e amatori dall'altro.

Appare peraltro evidente che il ruolo di Gualandi nel rapporto che lo legò a Eastlake cambiò col passare del tempo. Fermo restando che il direttore della National Gallery si attenne sempre alla regola aurea di non comprare mai un quadro senza prima averlo visto di persona (anche più di una volta in viaggi diversi), nei primi acquisti e nelle prime trattative l'erudito bolognese svolgeva com-

¹⁸ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 9 settembre 1856.

¹⁹ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 6 luglio 1857.

²⁰ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 29 gennaio 1859.

²¹ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 28 maggio 1859.

²² Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera dell'11 marzo 1862 (Botticelli) e lettere del 2 luglio 1862 e del 2 marzo 1864 (Francesco da Imola).

²³ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera dell'8 novembre 1862.

²⁴ Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Manoscritto IT. IV, 2030=(12271) Fasc. VIII, c. 51r. Le indicazioni sulla provenienza del quadro oggi a Budapest mi sono state gentilmente fornite da Dóra Sallay (comunicazione del 23 novembre 2019).

²⁵ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 30 marzo 1863.

²⁶ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 29 maggio 1865.

piti meramente logistici e amministrativi, mentre andò acquisendo negli anni mansioni più propulsive e non limitate soltanto all'acquisizione delle opere. Sotto questo punto di vista, l'anno da considerarsi fondamentale è il 1861, ossia quello della nascita del Regno d'Italia. In una serie di lettere inviate fra gennaio e febbraio, Eastlake chiese a Gualandi di svolgere viaggi in Romagna, nelle Marche e in Umbria per valutare l'eventuale presenza di quadri immessi improvvisamente sul mercato in seguito all'imminente applicazione delle leggi eversive degli enti ecclesiastici negli ex-territori pontifici.²⁷ Fra i vari compiti, a Gualandi si chiese di informarsi sulla *Flagellazione di Cristo* di Piero della Francesca a Urbino (per cui l'inglese aveva già offerto in passato, inutilmente, due-mila scudi tramite un agente romano) e sulla *Pala di Pesaro* di Bellini; ma anche (e forse soprattutto) di recarsi negli archivi che contenevano notizie sui Montefeltro, fundamentalmente per cercare di capire chi fosse l'autore dei ritratti un tempo nello studiolo di Federico II a Urbino (Marchi 2015). Il problema critico era quello della giovinezza di Raffaello; secondo gli esperti, nel *Libro di disegni* all'epoca attribuito a quest'ultimo e conservato all'Accademia di Venezia, comparivano copie di quei ritratti, sui quali però, ben poco si sapeva, a cominciare da quanti fossero in origine. Eastlake si impegnò a fondo sull'argomento. Ebbe la possibilità di comprare i ritratti che si trovavano in collezione Campana; dopo averli persi perché furono venduti a Napoleone III, cercò di procurarsi la metà conservata presso i Barberini. In ogni

caso il carteggio mostra un percorso di ricerca e maturazione in proposito che durò almeno tre anni e richiese ispezione oculare, consultazione delle fonti a stampa e di quelle d'archivio. Il suo era chiaramente l'approccio di uno storico dell'arte. Non avendo idee chiare in proposito (e propendendo, quasi per esclusione, per Melozzo da Forlì piuttosto che per Giusto di Gand) Eastlake scrisse, in una lettera del febbraio 1861: «L'unica cosa da fare in questa difficoltà si è di cercare negli archivi».²⁸ In questo senso Gualandi era il personaggio perfetto, in virtù della sua pluridecennale frequentazione degli archivi bolognesi e non. Il viaggio del bolognese si svolse nel marzo 1861; non ci è giunto il resoconto finale che fu inviato a Londra, ma l'archivio storico della Fondazione Carisbo conserva, fortunatamente, i materiali raccolti da Gualandi nel corso del suo itinerario, riuniti sotto il titolo di *Gite artistiche in alcune città della media e meridionale Italia nell'anno 1861*.²⁹ Il tour segnò una vera e propria svolta nell'attività di Gualandi perché gli permise di attingere alla rete erudita che aveva messo in piedi sin dai tempi delle *Memorie originali* e della *Nuova raccolta* per entrare in contatto con la nobiltà locale (le cui finanze erano esauste) e farsi inviare «cataloghetti» manoscritti di opere offerte in vendita. C'è da presumere che non sempre (anzi, quasi mai) tali elenchi contenessero titoli di interesse per Eastlake, ma sicuramente lo furono per Gualandi, e (come più volte il bolognese scrisse al Direttore della National Gallery) gli permisero di entrare in possesso di quadri destinati poi a essere rivenduti.

²⁷ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettere del 22 gennaio, 14, 16, 18 e 26 febbraio 1861.

²⁸ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 14 febbraio 1861. La questione della paternità dei ritratti era assai dibattuta fra i conoscitori dell'epoca. Da ricordare, ad esempio, che nel *Catalogo a stampa delle pitture della Galleria Campana* (s.d.), i quadri erano assegnati a Melozzo. Cavalcaselle, che li vide nel marzo 1859, annotò a mano, nella sua copia del catalogo, accanto al ritratto di Solone «ha del Fiammingo», in corrispondenza di quello di S. Agostino scrisse «Fiammingo o Tedesco»; e, ancora, annotò «Ro. V. Weyden» in relazione al ritratto di S. Girolamo, mentre per Dante scrisse «italiano» (Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, It. IV, 2035 (=12276) - Fascicolo I, Opuscolo 5, 28).

²⁹ Archivio Fondazione Carisbo Bologna, Fondo Ambrosini, C. XIII op. 559. È mia intenzione pubblicare la trascrizione del manoscritto prossimamente.



Figura 4 Vittore Crivelli, *Madonna col Bambino*. 1481-1482 ca, 68 × 51,5 cm.
© Museo di Belle Arti, Budapest

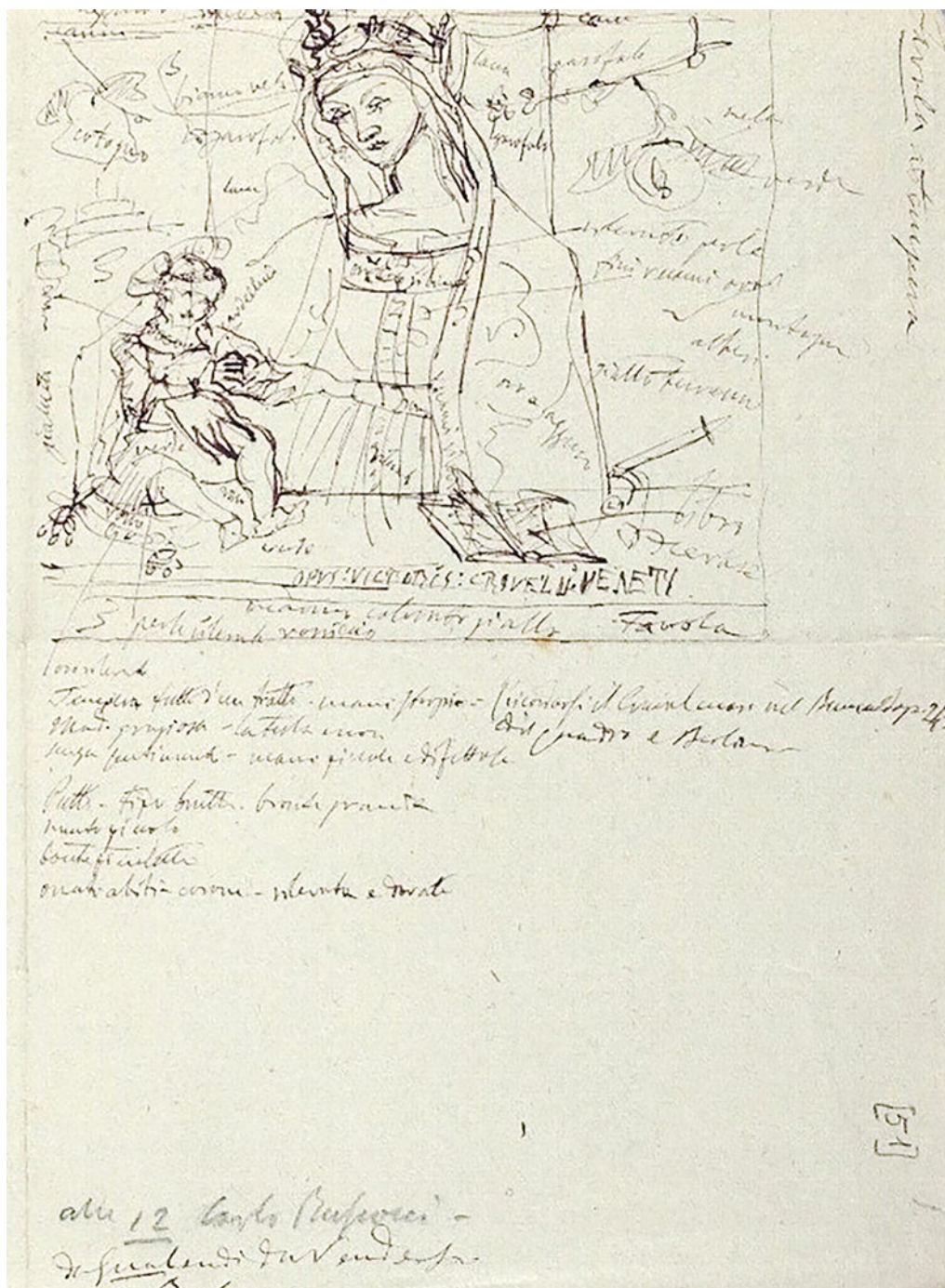


Figura 5 Giovan Battista Cavalcaselle, *Disegno della Madonna col Bambino di Vittore Crivelli*. Fondo Cavalcaselle, Manoscritto IT. IV, 2030=(12271) Fasc. VIII, c. 51r. © Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia

3.1 Vincoli all'esportazione

L'epistolario fra Gualandi ed Eastlake deve essere considerato anche per le informazioni che fornisce sul contesto della tutela di quegli anni. Gli studi pionieristici di Andrea Emiliani in materia costituiscono un sicuro punto di riferimento (Emiliani 1978). Nell'ambito dello Stato Pontificio le vicende delle esportazioni dei beni artistici erano regolate dall'editto del camerlengo Pacca (1820) che prevedeva innanzi tutto l'istituzione di locali Commissioni Ausiliarie di Antichità e Belle Arti, incaricate di giudicare sull'importanza delle opere destinate all'esportazione e su eventuali violazioni della legge (Nuzzo 2010). Quella di Bologna era composta da membri della locale Accademia di Belle Arti; a lungo presidente ne fu Virgilio Davia, fra i commissari vale la pena ricordare Cincinnato Baruzzi, perché legato da antica consuetudine con Gualandi (Cammarota 2004, 365). Quando concesso, il trasferimento dei manufatti artistici era subordinato al pagamento di un dazio pari al 20% del valore dei quadri. Tale valore era fissato da un ufficiale delle Dogane, che, peraltro, riceveva una percentuale (il 2%) sui dazi incamerati (venendo così spinto a fare stime alte). In sostanza, dopo un breve periodo di incertezza e in attesa di una legge uniforme di tutela a livello nazionale che giunse solo all'inizio del Novecento, le regole dell'Editto Pacca furono dichiarate valide anche dopo la nascita del Regno d'Italia. È possibile che la situazione, formalmente rigida, lo fosse molto meno a seconda di quali fossero i rapporti dei membri della

Commissione con coloro che richiedevano l'esportazione. Nella fattispecie, basti osservare che Gualandi era membro onorario dell'Accademia di Bologna dal 1846. L'epistolario non chiarisce come ottenne i permessi; forse l'esame del resto della corrispondenza del bolognese permetterà di comprendere meglio come andarono le cose, ma non si può escludere che Gualandi abbia potuto godere di un occhio di riguardo da parte dei membri della Commissione per via della comune appartenenza all'Accademia.³⁰ Fatto sta che, a Bologna, Eastlake non ebbe mai problemi a ricevere i permessi all'esportazione delle opere comprate. Da parte sua, l'inglese, pur richiamandosi sempre al rispetto delle regole, non si sognò certo di indagare se esse fossero state rispettate; è innegabile, peraltro, che suggerì a Gualandi qualche piccola furberia. Ad esempio, in occasione dell'acquisto nel 1858 della tavola attribuita all'epoca al bolognese Marco Zoppo (ma in realtà il *San Vincenzo Ferrer* di Francesco del Cossa) dalla ferrarese collezione Costabili, Eastlake raccomandò di non presentarla come tale a Bologna per non alzarne troppo la quotazione;³¹ allo stesso modo, a cavallo fra 1863 e 1864, proponendo di acquistare il *Transito della Vergine* di Carpaccio dalla Pinacoteca di Ferrara e quindi rivolgendosi al Comune con tale richiesta, i due convennero che, formalmente, il compratore dovesse risultare Gualandi per non creare sospetti che l'opera fosse destinata all'esportazione.³²

3.2 Le spedizioni

I quadri spediti da Gualandi a Londra seguirono due vie: la più comune fu quella che li vedeva raggiungere Livorno; fino al 1860, quindi, venivano esportati due volte, una dallo Stato pontificio al Granducato e l'altra dal Granducato all'Inghilterra. La circostanza era ritenuta comunque preferibile alla spedizione da Ancona (che era porto pontificio) perché Livorno era, di fatto, il centro portuale in cui la presenza inglese era, da secoli, più organizzata. L'invio doveva essere fatto alla ditta di spedizioni di Alexander McBean & Co. Mc-

Bean era anche il console inglese a Livorno. Non bisogna poi trascurare il fatto che il fratello maggiore di McBean, Aeneas, era un banchiere operante a Roma che, ad esempio, nel 1861 seguì l'acquisto di sessantanove sculture dalla collezione Gigli e di altre dalla collezione Campana per conto del South Kensington Museum (Levi 2000, 211). Da Livorno i quadri erano caricati in nave e inviati ai McCracken, «Agents generally for the reception and shipment of Works of Art, Baggage, & C.» come risulta in un volantino, datato gennaio 1856,

³⁰ Un esempio di sostanziale collaborazione fra Gualandi e altri membri dell'Accademia a fini commerciali si può chiaramente rilevare nel già citato opuscolo del 1853 *L'adorazione dei Magi. Pittura del XVI. Secolo*, con un'expertise di tre professori dell'Accademia (Giuseppe Guizzardi, Napoleone Angiolini e Clemente Alberi) in cui l'opera viene attribuita in solido a Bartolomeo Cesi e Agostino Carracci.

³¹ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 9 settembre 1858.

³² Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 16 novembre 1863.

custodito fra le carte di Gualandi assieme al biglietto da visita di Robert McCracken, che proprio a giugno di quell'anno venne a Bologna e lo incontrò. Nel biglietto da visita è indicato, inoltre, che i McCracken erano anche «Agents to the Royal Academy», di cui Eastlake era Presidente dal 1850.³³ L'alternativa era quella di spedire i dipinti alla ditta Buffet e Beruto, Piazza San Sepolcro 3176, a Milano. La circostanza riguardava solo quei quadri che, secondo una prassi ampiamente documentata, Eastlake era solito far restaurare a Giuseppe Molteni (1800-1867) prima di essere spediti in In-

ghilterra (Avery-Quash, Sheldon 2011, 150-1). La fiducia di Eastlake nei restauri di Molteni, spesso poco ortodossi secondo i canoni odierni, era assoluta. Nel marzo del 1864, parlando del possibile acquisto (poi saltato) di una *Madonna con Bambino e san Giovanni* di Giuliano Bugiardini, oggi appartenente alla Frick Collection e in deposito all'Allentown Art Museum (Nr. ID. 1960.010.000), l'inglese giunse a scrivere: «Di fatti non amerei di acquistare il Bugiardini se non a condizione che Molteni lo restaurasse».³⁴

3.3 Il sistema dei pagamenti

Per quanto riguarda i pagamenti, in linea di massima si procedeva con cambiali. Appare evidente in molti casi l'urgenza dei venditori di entrare in possesso di liquidità, per cui uno dei requisiti più graditi era che le lettere di cambio fossero emesse a scadenze brevissime; in genere le cambiali dovevano essere presentate proprio ai McCracken a Londra (che evidentemente provvedevano ad assolvere anche funzioni bancarie). In alternativa (ed era ancor meglio per i venditori) Eastlake faceva giungere direttamente i fondi alla bolognese Banca Renoli. Purtroppo non mi pare che esista una monografia dedicata all'attività bancaria di Giovan Battista Renoli, o meglio della Ditta Renoli, Baggio & C., che tuttavia ebbe un ruolo non indifferente nella vita economica della città, in una commistione non inusuale all'epoca fra attività di ordine finanziario e altre imprenditoriali (come la coltivazione della canapa).³⁵ L'unica condizione posta dall'inglese era che il pagamento agli acquirenti avvenisse soltanto quando il permesso all'esportazione era stato materialmente acquisito, o, addirittura, quando i quadri comprati erano

già giunti a Livorno o a Milano. Eastlake, in sostanza, voleva evitare estenuanti battaglie legali con le amministrazioni centrali. È evidente che le richieste del direttore della National Gallery erano dettate da esperienze negative in proposito: nel 1855, proprio all'inizio del suo mandato, Eastlake si era visto rifiutare dal governo toscano il permesso all'esportazione di un Domenico Ghirlandajo che aveva acquistato a Firenze. Nel resoconto ai Trustees del 1857 lo stesso Eastlake scrisse di essersi interessato a Roma all'acquisto di un polittico di Antonio Vivarini, proveniente da un ente ecclesiastico di Pesaro; Aeneas McBean aveva provveduto a versare un anticipo, evidentemente di tasca sua, per poi rivenderlo a Eastlake, ma l'intera operazione era stata bloccata dal governo pontificio che non aveva concesso il permesso all'esportazione (Avery-Quash 2011, II, 109). Un altro episodio antipatico si verificò nel 1862, a proposito della *Madonna della Rondine* di Carlo Crivelli, che questa volta l'erudito inglese riuscì a portare alla National Gallery dopo lunghe trattative (Avery-Quash 2011, I, 32. Levi 1988, 156).

3.4 Le provvigioni

Le provvigioni riconosciute a Gualandi si aggiravano sull'ordine del 5%, senza però seguire una regola fissa (che, ad esempio, veniva applicata alla lettera da Mündler).³⁶ Non sono rari i casi in cui,

in realtà. Eastlake provvide a riconoscere emolumenti più alti. Si verificarono poi situazioni del tutto sporadiche in cui ci si regolò sul buon senso (e l'inglese si dimostrò di manica larga): nel novem-

³³ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*. Eastlake era Presidente della Royal Academy dal 1850 (Avery-Quash, Sheldon 2011, 98).

³⁴ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 20 marzo 1864.

³⁵ Sulla situazione economica nella Bologna del Risorgimento si veda Dal Pane 1969.

³⁶ È lo stesso Gualandi a spiegare il meccanismo a Boxall, una volta morto Eastlake (non senza una risposta polemica di Boxall, che equivocò quanto esposto dal bolognese). Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera di Gualandi del 19 giugno 1866, risposta di Boxall del 31 luglio 1866 e altra lettera di Gualandi del 7 agosto 1866. Per Mündler si rimanda alla lettera del 22 marzo 1864.

bre del 1860, ad esempio, Eastlake stanziò una cifra complessiva di venticinque Napoleoni per le provvigioni relative all'acquisto di tre quadri dalla collezione Zambeccari: il 'van Eyck' e il Vivarini che abbiamo visto nella lista degli acquisti proposta in precedenza e la *Madonna col Bambino* di Cima da Conegliano oggi in Pinacoteca a Bologna; convinto che il marchese avrebbe ceduto alle sue lusinghe di fronte all'opportunità di ricevere immediatamente del contante, il Direttore della National Gallery s'ingannò. Ciò nonostante riconobbe egualmente le provvigioni a Gualandi perché «non vi è regola in queste facende».³⁷ L'elasticità con cui dispose del pagamento fa peraltro pensare che il quadro di Cima fosse destinato alla sua collezione personale.

Gualandi si vide inoltre riconoscere rimborsi spese per i viaggi effettuati e una sorta di onorario per i servizi erogati, per cui rilasciò sempre regolari ricevute a Eastlake. L'aspetto più importante è che gli emolumenti erano normalmente pagati anche nel caso in cui le trattative per i quadri non portassero a esiti positivi o, semplicemente, non emergessero, nel corso delle ispezioni, dipinti ritenuti interessanti. La circostanza va ricordata perché è probabilmente su un aspetto di questo tipo che si interruppe la collaborazione fra Gualandi e la National Gallery. Una volta morto Eastlake, a subentrargli fu William Boxall. Il bolognese si affrettò a confermare le sue intenzioni di continuare a servire il museo inglese, e, anche grazie alle buone parole della vedova Eastlake, si vide confermato l'incarico. Va chiarito, preliminarmente, un punto su cui c'è sempre stata confusione: l'ultimo acquisto della «gestione Eastlake», ovvero la *Madonna dell'Umiltà* di Lippo di Dalmasio si concretizzò solo l'8 gennaio del 1866, quando l'erudito inglese era morto da una quindicina di giorni. Eastlake aveva fatto in modo che Gualandi avesse a sua disposizione presso la Banca Renoli una cifra appositamente per quell'acquisto, ma il venditore, Alfonso Astorre Hercolani, scese a più miti consigli in merito alla quotazione del quadro (da ventimila a diecimila franchi) solo di fronte a una improvvisa (ed evidentemente drammatica) crisi

di liquidità.³⁸ Con Boxall nei mesi successivi furono messi a punto i dettagli per il pagamento della provvigione, che fu eseguito regolarmente, e si intensificarono gli sforzi per l'acquisto della pala pesarese di Giovanni Bellini, riuscendo a ottenere l'assenso del consiglio comunale della città marchigiana, ma poi dovendo capitolare sul blocco all'esportazione. Per tutta questa attività non sembra dal carteggio che Gualandi si sia visto riconoscere nulla, ed è assai probabile che sia stato questo il motivo per cui si interruppero le relazioni nel 1867. Tre anni dopo, scrivendo al marchese Giuseppe Campori, Gualandi ricordava le vicende dell'acquisizione della tavola di Giovanni Santi (il penultimo acquisto effettuato per conto di Eastlake) dicendo che gli sarebbe piaciuto sapere se il quadro si trovasse alla National Gallery o presso la vedova, ma di non aver nessuna intenzione di chiedere al «troppo originale e testa balzana del successore essendo uomo intrattabile».³⁹

Sempre in merito alle provvigioni, vanno ricordate situazioni in cui Eastlake sembra voler scongiurare giochi al rialzo concordati fra mediatori e venditori (presumibilmente assai frequenti). Nel caso in cui il venditore avesse riconosciuto all'agente una percentuale fissa sul prezzo di vendita, è appena evidente che quest'ultimo avrebbe avuto interesse a spingere in alto le quotazioni di un quadro nel corso della trattativa, mirando egli stesso a incamerare importi più elevati. Così, nel gennaio 1862, parlando della pala pesarese di Bellini, Eastlake scrisse di essere disposto a pagarla fino a centomila franchi e che a Gualandi sarebbe stato riconosciuto il 3%, «ma se si acquistasse per meno dell'ultima somma indicata in ogni modo non meno di 120 lire sterline». In sostanza, la cifra spettante a Gualandi sarebbe stata identica se l'acquisto fosse stato concluso a una somma inferiore. È chiaro che la disposizione metteva Gualandi nelle condizioni di lavorare tranquillamente a un ribasso senza temere di risentirne su un piano economico personale e, contemporaneamente, di non aver alcun interesse a un rincaro.⁴⁰

Da ricordare, infine, sempre in merito alle provvigioni, che mentre Gualandi poteva godere di

³⁷ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 20 marzo 1864, lettera del 19 novembre 1860.

³⁸ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera di Gualandi a Elizabeth Rigby del 9 gennaio 1866.

³⁹ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna, Fondo speciale Giuseppe Campori, cartone IV, lettera del 2 gennaio 1870. Susanna Avery-Quash, che ringrazio per avermela voluta esporre, ha un'opinione parzialmente diversa su quanto accadde e propende per una fine del rapporto di collaborazione meno traumatica, legata al fatto che Boxall, proprio in quei mesi, fece di Federico Sacchi (1835-1902) il suo uomo di fiducia (Avery-Quash, Davoli 2016). Resta il fatto che, se così andarono le cose, a giudicare dal testo della lettera a Campori, Gualandi visse la circostanza come un autentico sopruso.

⁴⁰ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 6 gennaio 1862.

emolumenti annuali e di importi legati in provvigione agli acquisti effettuati, non mancavano riconoscimenti anche per le conoscenze di quest'ultimo, qualora avessero collaborato nelle ricerche o nelle trattative. È il caso, ad esempio, di Luigi Na-

poleone Cittadella, direttore della biblioteca comunale Ariostea di Ferrara dal 1862, che molto si spese nel tentativo (inutile) di acquisizione del *Transito della Vergine* di Carpaccio di cui abbiamo già parlato.⁴¹

4 Le motivazioni economiche e politiche alla base delle vendite

Naturalmente, a spiegare le vendite (e quindi i relativi acquisti operati da Eastlake tramite Gualandi) stanno sempre motivazioni di ordine economico. Difficile, in queste situazioni, separare le condizioni generali dell'economia, che risentivano anche di fenomeni esogeni, come le frequenti crisi agrarie, e i comportamenti individuali di famiglie aristocratiche che tennero tenori di vita superiori a quanto si potevano permettere, che meno ci interessano. Ad avere un peso fondamentale, poi, furono gli eventi bellici legati alla II guerra d'Indipendenza e al processo che portò all'unificazione d'Italia. Possiamo anche provare a fare delle supposizioni; ad esempio possiamo immaginare che fra le motivazioni che spinsero il marchese Costabili a mettere in vendita la sua intera collezione nel 1856, decisione di cui Eastlake venne a conoscenza quasi subito, vi sia stata anche l'epidemia di colera del 1855, che sicuramente incise sulle rendite agrarie.⁴²

Peso non minore ebbero, con l'unità d'Italia, l'eliminazione dei fedecommissi o l'abolizione di molti enti ecclesiastici, con la messa in mobilità del relativo patrimonio artistico. Ciò che conta veramente è che Eastlake e Gualandi conoscevano benissimo la situazione e si muovevano di conseguenza. Quando, a fine febbraio 1861, Luigi Gandolfi scriveva al Ministro della Pubblica Istruzione dell'ancora Regno di Sardegna, dicendo che da un po' di tempo un certo Isley (che non poteva che essere Eastlake) si aggirava in Italia, guidando una serie di persone esperte in cerca di quadri da comprare nei piccoli borghi del territorio italiano, Gualandi aveva fisicamente in mano la valigia per andare in Romagna, nelle Marche e nell'Umbria su incarico proprio di Eastlake, qualche mese prima

del celebre viaggio di Morelli e Cavalcaselle (Levi 1988; Anderson 2000).

Naturalmente l'enorme buco di bilancio dell'amministrazione del neonato regno italiano, legato alle spese dell'unificazione e aggravato nel 1866 dalla III guerra d'Indipendenza, non permise di parlare seriamente di investimenti volti alla tutela del patrimonio per diversi anni. In questo contesto vanno visti i tentativi di acquisizione di opere direttamente dalle amministrazioni comunali, prima quello di Ferrara, poi quello per la belliniana pala pesarese. Vorrei richiamare, in proposito, uno stralcio di una missiva di Gualandi a Luigi Gessi, sindaco di Pesaro. Nella lettera si faceva presente che per l'acquisto dell'*Incoronazione della Vergine* restava confermata da parte di Boxall l'offerta già fatta da Eastlake di centomila franchi, che sarebbero stati pagati in cinquemila napoleoni d'oro da venti franchi, «ciò che fa, ai tempi che corrono, una bella e seria differenza colla carta moneta per legge in corso».⁴³ L'affermazione del bolognese si comprende solo tenendo conto che, in seguito alla III guerra d'Indipendenza, era stato introdotto il corso forzoso delle banconote, non più automaticamente convertibili in oro. Il corso forzoso (che fu mantenuto fino al 1883) portò alla tesaurizzazione delle monete d'oro e d'argento, che improvvisamente sparirono dalla circolazione, dando luogo al cosiddetto «aggio», a causa del quale le banconote, denominate formalmente come le monete, in realtà erano scambiate sotto la parità e valevano meno.⁴⁴ Il suggerimento inviato da Gualandi al sindaco pesarese dimostra la sua abilità - l'abilità del mercante con grande esperienza - nel saper toccare con le controparti i tasti giusti per spingerle a decidere l'alienazione dei loro beni.

⁴¹ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera dell'11 luglio 1864.

⁴² Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera del 31 maggio 1856. Probabile che a informare Eastlake sia stato Layard.

⁴³ Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, *Nachlass Michelangelo Gualandi*, lettera di Gualandi al sindaco di Pesaro del 6 agosto 1866.

⁴⁴ Si veda il sito della Banca d'Italia, in particolare <https://www.bancaditalia.it/servizi-cittadino/musei-collezioni/mostra-moneta/esplora/stanza-a/cronologia/index.html>.

Bibliografia

- Anderson, J. (1993). «The Rediscovery of Ferrarese Renaissance Painting in the Risorgimento». *The Burlington Magazine*, 135, 1085 (Aug. 1993), 539-49.
- Anderson, J. (2000). *I Taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*. Milano: Federico Motta editore.
- Anderson, J. (2019). *Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*. Milano: Officina Libraria.
- Avery-Quash, S. (2011). *Walpole Society*. Vol. 73, *The Travel Notebooks of Sir Charles Eastlake*. Huddersfield: Produced for Walpole Society by the Charlesworth Group.
- Avery-Quash, S.; Sheldon, J. (2011). *Art for the Nation. The Eastlakes and the Victorian Art World*. London: The National Gallery Company.
- Avery-Quash, S. (2013). «The Eastlake Library. Origins, History, and Importance». *Studi di Memofonte*, 10, 2013, 3-45.
- Avery-Quash, S. (2015). «'A Gallery of Art'. Fresh Light on the Art Collection of Sir Charles Eastlake (1793-1865)». *The British Art Journal*, 14(3), 11-37.
- Avery-Quash, S.; Davoli, S. (2016). «'Boxall Is Interested Only in the Great Masters... Well, We'll See about That!': William Boxall, Federico Sacchi and Cremonese Art at the National Gallery». *Journal of the History of Collections*, 28(2), 225-41.
- Cammarota, G.P. (2000). *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*. Vol. 3. *La collezione Zambeccari*. Bologna: Minerva Edizioni.
- Cammarota, G.P. (2004). *Le origini della Pinacoteca Nazionale di Bologna. Una raccolta di fonti*. Vol. 2. *Dalla rifondazione all'autonomia (1815-1907)*. Bologna: Minerva Edizioni.
- Campbell, L. (1998). *The Fifteenth-Century Netherlandish Painting*. London: National Gallery Company.
- Dal Pane, L. (1969). *Economia e società a Bologna nell'età del Risorgimento: introduzione alla ricerca*. Bologna: Zanichelli.
- Eastlake, C.L. (1836). «Bolognese School of Painting». *The Penny Cyclopædia of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, vol. 5. London: Charles Knight And Co.
- Emiliani, A. (1978). *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi stati italiani 1571-1860*. Bologna: Edizioni Alfa.
- Geddo, C. (2006). «Giovanni Pietro Rizzoli, detto Gianpietrino, Scheda 22 Didone e Sofonisba». Natale, M. (a cura di), *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*. Milano: Skira, 200-7.
- Gordon, D. (2003). *The Italian Paintings 1400-1460*, vol. 1. London: National Gallery Company.
- Gordon, D. (2011). *The Italian Paintings before 1400*. London: National Gallery Company.
- Gualandi, M. (1835). *Dell'Esposizione di Belle Arti in Bologna nel 1835 e pochi cenni su quella di Milano nello stesso anno*. Firenze: Tipografia all'Insegna di Dante.
- Gualandi, M. (1840-1845). *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*. Sei serie. Bologna.
- Gualandi, M. (1844-1856). *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV. a XIX*. Tre volumi. Bologna.
- Gualandi, M. (1853). *L'adorazione dei Magi. Pittura del XVI. Secolo - L'adoration des Mages. Peinture du XVI. me siècle*. S.l. (ma Bologna).
- Levi, D. (1988). *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*. Torino: Einaudi.
- Levi, D. (2000). «Between Fine Art and Manufacture. The Beginnings of Italian and Renaissance Sculpture at the South Kensington Museum». Sicca, C.; Yarrington, A. (eds), *The Lustrous Trade. Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy c. 1700-c. 1860*. London; New York: Leicester University Press, 211-21.
- Mancini, G.; Penny, N. (2016). *The Sixteenth Century Italian Paintings*. Vol. 3, *Bologna and Ferrara*. London: National Gallery Company.
- Marchi, A. (a cura di) (2015). *Lo Studiolo del Duca. Il ritorno degli Uomini Illustri alla Corte di Urbino = Catalogo della mostra* (Urbino, 12 marzo-4 luglio 2015). Ginevra; Milano: Skira.
- Mattaliano, E. (1998). *La collezione Costabili*. Venezia: Marsilio.
- Mazza, A. (2020). «Smembramento e diaspora del politico Griffoni: mercato dell'arte, collezionismo, musei». Natale, M.; Cavalca, C. (a cura di). *Il Polittico Griffoni rinasce a Bologna. La riscoperta di un capolavoro = Catalogo della mostra*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 121-39.
- Mazzaferro, G. (a cura di) (2018). *La donna che amava i colori. Mary P. Merrifield. Lettere dall'Italia 1845-1846*. Milano: Officina Libraria.
- Mazzaferro, G. (2019). «Erudizione e mercato artistico nell'Italia dell'Ottocento: il caso di Michelangelo Gualandi». *Blog Letteratura artistica. Cross-cultural Studies in Art History Sources*. <https://letteraturaartistica.blogspot.com/2019/11/michelangelo-gualandi.html>.
- Nuzzo, M. (2010). *La tutela del patrimonio artistico nello Stato pontificio (1821-1847). Le commissioni ausiliarie di Belle Arti*. Padova: Libreriauniversitaria.it.
- Robertson, D. (1978). *Sir Charles Lock Eastlake and the Victorian Art World*. Princeton: Princeton University Press.
- Scarabelli, L. (1843). *Alcuni quadri di Michelangelo Gualandi in Bologna descritti da Luciano Scarabelli*. Piacenza: Antonio del Majno.
- Sheldon, J. (ed.) (2009). *The Letters of Elizabeth Rigby, Lady Eastlake*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Togneri Dowd, C.; Anderson, J. (eds) (1985). *The Travel Diaries of Otto Mündler 1855-1858*. Vol. 55 di *Walpole Society*. Leeds: Printed for the Walpole Society by W.S. Maney & Son.
- Vallardi, G. (1836). «Polemica». *Gazzetta Privilegiata di Venezia*, 81, 12 aprile.

Naturaleza y artificio en los paisajes de Flaubert

Juan Calatrava

Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Granada, España

Abstract This paper focuses on the evolution of the sentiment of landscape in Gustave Flaubert's work, both in his travel stories (in Brittany and, especially, in Near East, with the famous *Voyage en Orient*) and in his major literary works (*Salammô*, *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*). It is part of a more general and collective research in the School of Architecture of Granada about the image of architecture, town and landscape in literature and painting.

Keywords Gustave Flaubert. Landscape and Architecture in Literature. Travel Literature. XIXth Century Literature. Orientalism.

Sumario 1 La experiencia de Bretaña. – 2 La invención de Oriente. – 3 El paisaje de Oriente se hace literatura. – 4 Paisajes cercanos: *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*.

Introducción

Entre los elementos que integran la gran revolución literaria de Gustave Flaubert ocupa un lugar significativo su innovadora visión sobre el paisaje: un paisaje – tanto rural como urbano – que, por entonces, se encontraba en pleno proceso de transformación en el marco de los grandes cambios producidos por el nuevo mundo industrial. Tanto en sus relatos de viaje como en su obra novelística, la escritura de Flaubert conseguirá trasladar a palabras la extraordinaria agudeza de su mirada sobre una realidad cambiante, tanto en su propio entorno parisino-normando como en un Oriente que contribuye a desmitificar.

Entre 1840 y 1851 Flaubert realizó viajes cuyas anotaciones dieron lugar después a obras publicadas (cuya intrahistoria sigue siendo, por lo demás, uno de los temas principales de la investigación flaubertiana). Pero, además, sus grandes novelas incluyen también un relevante componente paisajístico que se inserta a la perfección en la trama

novelística. De hecho, en Flaubert, los paisajes vistos y experimentados en sus viajes y los paisajes creados para sus obras de ficción están siempre estrechamente relacionados.

Cuando se analizan los relatos de sus periplos a Bretaña o a Oriente, se aprecia de inmediato cómo nos encontramos en un punto de inflexión de la literatura de viajes, marcada a mediados del siglo XIX por la creciente tensión entre el mundo tradicional y el empuje de la modernidad. Flaubert asume los precedentes de los viajeros del Grand Tour y de los románticos, pero los inserta en un nuevo contexto literario (valga como ejemplo el viaje a Túnez, realizado con el único fin de documentar la redacción de *Salammô*), con una mirada siempre marcada por las radicales transformaciones que el mundo estaba sufriendo ante sus propios ojos (como ante los de su contemporáneo Baudelaire: recuérdese su célebre «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville/ Change plus vite, hélas! que



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-01
Accepted	2020-09-21
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Calatrava, J. (2020). "Naturaleza y artificio en los paisajes de Flaubert". *MDCCC*, 9, 131-140.

le cœur d'un mortel)». Los paisajes, contemplados o soñados, de Flaubert no son ni un territorio 'natural' atemporal ni tampoco una simple escenografía para las tramas novelescas, sino uno de los nudos que permiten comprender la complejidad de los diversos modos en que se manifiesta en su escritura el conflicto esencial entre tradición y modernidad. Es una mirada paisajística que, paradójicamente, se construye desde la ciudad.

En este sentido, lo primero que destaca de los paisajes de Flaubert es el no ser pensados como refugio arcádico frente a la metrópolis moderna. Como mostrarán las peripecias de Bouvard y Pécuchet, ya no existe el campo separado de la ciudad, el paisaje incontaminado al margen de los 'males del siglo'. El paisaje no puede ser ya el lugar de la nostalgia y de la ensoñación, sino un territorio complejo, fragmentado, duramente marcado por la contemporaneidad y, por ello mismo, instrumento de conocimiento de la misma. Algo que, por lo demás, permite comprender mejor, como se verá, el antipintoresquismo de Flaubert y su crítica a la visión del paisaje como suscitador de efusiones estéticas.

1 La experiencia de Bretaña

Tras ese precedente juvenil (Flaubert tenía 19 años en el momento del viaje a Córcega), el 1 de mayo de 1847 emprende, junto con su amigo Maxime Du Camp, el primero de sus dos grandes viajes literarios, el que le lleva al valle del Loira ya Bretaña. El relato del mismo fue redactado en un particular texto *à deux*, escribiendo Flaubert los capítulos impares y Maxime los pares, pero no fue publicado hasta 1885, con el título pensado originalmente de *Par les champs et les grèves* (Flaubert 1989).

La Bretaña ancestral les muestra a Flaubert y Du Camp cómo el paisaje no es un dato inmutable, sino un territorio marcado por la historia y en el que el viajero encuentra por todas partes las marcas del conflicto entre inmovilidad y progreso. Un conflicto que se aprecia ya claramente cuando abominan del viaje en tren y optan por recuperar, con su opción pedestre, la experiencia de un viaje pausado, personal y azaroso. El tren, de cuyo carácter irreversible era bien consciente, inspiraba a Flaubert sobre todo una sensación de hastío que

Esta ruptura tanto con el pintoresquismo ilustrado como con el emocionalismo romántico puede ya apreciarse en *Pyrenées-Corse*,¹ relato de un viaje realizado en 1840 y en el que declara, significativamente, su rechazo a la terminología habitual de la descripción paisajística: «Me abstendré, pues, de toda declamación y no me permitiré más que seis veces por página la palabra pintoresco y una docena la de admirable» (Flaubert 2001, 215, trad. Juan Calatrava). Córcega le descubre entonces la idea de una mediterraneidad esencial, entendida más como forma de vida que como territorio geográfico bien delimitado, que más tarde impregnará en buena medida el *Voyage en Orient*. Pocos días después de la terminación del viaje, resumiría, en una carta a Ernest Chevalier, los valores paisajísticos asociados a ese carácter mediterráneo: «Creo que fui trasplantado por los vientos a este país lleno de barro y que nací en otra parte, porque siempre he tenido recuerdos o sensaciones de riberas llenas de fragancias, de mares azules» (carta a E. Chevalier, 14 de noviembre de 1840; cit. en Troyat 1990, 37).

reaparecerá en *L'Éducation sentimentale* y en los tópicos del *Dictionnaire des idées reçues*.² La adadura por Bretaña es, por el contrario, un deambular gozoso que se convierte en metáfora de una libertad amenazada por la rigidez de los trayectos ferroviarios y en el que el perderse no es entendido como un inconveniente sino como la posibilidad de nuevos descubrimientos. Precisamente por ello los dos escritores renunciaron a basar su texto en el modelo utilitario de la 'guía' y prefirieron hablar de «senderos vagabundos hechos para los pensamientos divagantes y las charlas arabescas» (Flaubert 1989, 203).

En los paisajes de Bretaña vistos por Flaubert está ya omnipresente ese colorismo que se acentuará en el *Voyage en Orient* y que relaciona continuamente el texto literario con el discurso pictórico. Del mismo modo, la presencia de la arquitectura en el paisaje le permite evocar continuamente la tensión entre naturaleza y construcción; en sus descripciones de arquitecturas

¹ El texto del viaje a Córcega no fue publicado por Flaubert y ha sido reconstruido a partir de diversos manuscritos y extractos (Flaubert 2001).

² El *Dictionnaire des idées reçues* es una compilación, publicada en 1913, de una serie de textos de Flaubert que, al parecer, tenía intención de añadir como apéndice a *Bouvard et Pécuchet*. En la entrada, *Chemin de fer*, puede leerse: «Extasiarse sobre su invención y decir: Señor, este que le habla estaba esta mañana en X, he tomado el tren de X, he resuelto mis asuntos, etc., y a X horas he regresado».

medievales en ruinas a la *poétique des ruines* de Diderot viene a unirse una moderna consideración casi fotográfica de los restos arquitectónicos como encuadre de la visión del paisaje.

Son muchos los casos en que esta mirada sobre el paisaje se convierte en soporte de una reflexión a un tiempo ética y estética tendente a la descalificación general de lo artificioso. El valle del Loira, tan exaltado por otros, constituye para Flaubert el pretexto para una rotunda declaración contra toda modificación arbitraria de las condiciones originarias de los seres o de los objetos:

Pero albergo un odio agudo y perpetuo hacia cualquiera que padece un árbol para embellecerlo, castra a un caballo para debilitarlo; hacia todos los que cortan las orejas o el rabo de los perros, a todos los que hacen pavos reales con tejidos y esferas y pirámides con boj; a todos los que restauran, encalcan, corrigen, a los editores de *expurgata*, a los castos veladores de desnudeces profanas, a los apañadores de resúmenes... (Flaubert 1989, 57)

Sin embargo, en el paisaje normando por todas partes aparece la intromisión del mundo moderno. La mirada panorámica, la vista desde lo alto, que tan cara había sido a Montesquieu, no le ofrece ya la visión consoladora de la armonía del mundo sino la marca agresiva de la modernidad; por ejemplo, en ese telégrafo visto desde la catedral de Nantes y que le parece «la mueca fantástica del mundo moderno» haciéndole pensar que por el cielo ya no vuelan pájaros sino cotizaciones de bolsa (Flaubert 1989, 79).

En la Bretaña de Flaubert tampoco cabe ya el «buen salvaje». La brutalidad hace una aparición casi onírica en el célebre episodio de los mataderos de Quimper, en el que (anticipándose a Upton Sinclair, Federico García Lorca o Georges Franju) el espectáculo de la muerte y la sangre de las reses de los mataderos reales se transfigura en la visión de pesadilla de una ciudad caníbal: «En ese momento tuve la idea de una ciudad terrible, de alguna ciudad espantosa y desmesurada, como sería una Babilonia o una Babel de Caníbales en la que habría mataderos de hombres» (Flaubert 1989, 204-5). El paisaje bretón puede llegar a ser oprimiente y siniestro y aparece marcado por el mal gusto de un campesinado que desde hace mucho tiempo ha dejado de ser inmune a las influencias de la ciudad moderna (330). Y es que sobre este territorio planea ya – como enseguida ocurrirá también con Oriente – el fantasma de la desaparición de un modo de vida. El sentimiento de pervivencia precaria y amenazada de los mundos tradicionales y la conciencia de que el relato del viaje es al mismo tiempo el registro de esa muerte anunciada que deja por todas partes sus marcas evidentes en el paisaje:

Todo eso existe aún, no es un cuento, todavía hay hombres que andan desnudos, que viven bajo los árboles, países en los que las noches de bodas tienen como alcoba un bosque entero y como techo el cielo. Pero hay que partir enseguida si queréis verlo; ya se les envían peines ingleses para peinarse el cabello... (Flaubert 1989, 92)

2 La invención de Oriente

Y, tras Bretaña, ‘Oriente’: ese largo viaje que, de nuevo con Maxime Du Camp, le lleva a recorrer, desde octubre de 1849 a junio de 1851, Egipto, Oriente Medio, Turquía, Grecia e Italia y resultado – póstumo – del cual será uno de los libros más célebres del orientalismo decimonónico, el *Voyage en Orient*.³

La mirada flaubertiana sobre el paisaje oriental es una mirada compleja y poliédrica, en la que la obsesión por transcribir a palabras visiones que

Flaubert considera más propiamente pictóricas se combina con una novedosa atención al paisaje humano, una percepción pionera del paisaje sonoro y una clara conciencia de que en Oriente el ‘paisaje’ no es un mero marco estético productor de ensoñaciones sino un espacio duro en el que también existen la explotación y la miseria y un territorio conflictivo en el que – como en Córcega o en Bretaña, aunque de otro modo – se juega el encuentro entre tradición y modernidad: un territorio no al margen

³ El *Voyage en Orient* no fue publicado en vida de Flaubert. La historia del texto que ha llegado hasta nosotros, hasta el establecimiento de una edición más o menos definitiva, es muy azarosa y está marcada por las censuras practicadas por su sobrina Caroline de Comanville en las notas de viaje de Flaubert, que fueron reelaboradas por él después del viaje y conservadas como texto de uso personal no destinado a la publicación. En el presente estudio las citas están referenciadas a la traducción castellana, *Viaje a Oriente*, a cargo de Menene Gras Balaguer (Flaubert 1993a). Por otro lado, la parte dedicada a Egipto fue objeto de una elaboración más avanzada por parte de Flaubert, aunque siempre para uso personal (Flaubert 1991).

del tiempo sino profundamente marcado por la historia pasada, con sus ruinas y monumentos, y por la historia contemporánea, con sus conflictos.

El rasgo dominante de la descripción de Oriente de Flaubert es la estrecha relación entre literatura y pintura, la omnipresencia del referente pictórico (Castellani 1991; Lorinszky 2002). Sus visiones paisajísticas están llenas de referencias a colores, encuadres, tonos, atmósferas, transfiguraciones cromáticas bajo los efectos del sol y de la luz... Hasta tal punto es fuerte la vinculación ideal con la pintura que en diversas ocasiones se lamentará de la impotencia de la literatura para describir los paisajes orientales:

Las anotaciones no pueden, por desgracia, decir nada en cuanto al color de las tierras que a menudo, aunque contiguas y semejantes, son de colores completamente diferentes; así, una montaña azul y una negra al lado, ¡y, sin embargo, no es azul ni es negro! (Flaubert 1993, 301)

Para un Flaubert que declaraba querer ser ante todo un ojo, Oriente equivale, por encima de todo, a color, un color salvaje, en estado puro, que sin duda debe mucho a las impresiones de Delacroix. Un color a propósito del cual surge, como tantas veces en Flaubert, la metáfora alimenticia, ya que se presenta como un alimento pesado: la llegada a Alejandría, supone un verdadero atracón de colores que deberá ser digerida. Más adelante, el Líbano es un país «verdaderamente hecho para la pintura», que le recuerda a Poussin (Flaubert 1993, 317), y el valle del Nilo «un inmenso prado muy verde con cuadrados de tierra negra [...] que destacan como tinta china sobre el verde uniforme» (92), mientras que en la expedición al Mar Muerto el protagonismo es para los colores geológicos:

La tierra ha sucedido a las piedras, luego lo calcáreo; no sé cómo se distribuía la luz, pero, golpeando las paredes blanquecinas del camino, daba lugar al rosa, a grandes capas indistintas, más vivas en la base, y que iban palideciendo a medida que ascendían encima de la roca. (267)

A esta especie de indigestión colorística contribuye también el paisaje humano, al que Flaubert presta una especial atención: Oriente es también el paisaje de las multitudes, de esas masas bulliciosas y estridentes bien distintas de las muchedumbres metropolitanas de Poe o Baudelaire. Así, si El Cairo es «un caos de colores a causa de todos los turbantes que se apiñaban» (Flaubert 1993, 116), en Damasco «las túnicas de los hombres, rosas, verdes o azules, y la cantidad de sederías, to-

do iluminado por la luz suave del día desde arriba, hace del conjunto un gran color abigarrado de un encanto singular» (291-2).

Tales estallidos de color son producto del sol y de la luz especial de Oriente. Cuando contempla Nazaret su emoción dominante no es la religiosa, sino la producida por el impacto de la luz sobre la vegetación y la arquitectura: «La primera cosa que se ve es el minarete de la mezquita rodeado de cipreses. Todo el terreno está atragado de piedras blancas, el efecto de sorpresa es encantador [...] Los nopales están cubiertos de polvo, el sol brilla, todo estalla de luz» (1993, 280). Y la propia arquitectura antigua es vista primordialmente a través del filtro del color del paisaje bajo el sol, como ocurre en la visita a las ruinas de Baalbeck: ante esas piedras que «parecen pensar profundamente» («El color de las ruinas de Baalbeck es magnífico, algunas columnas se han vuelto casi rojas; luego, al mediodía, al llegar, una parte del friso que corona las seis grandes columnas en pie me ha parecido un lingote de oro cincelado», 304), casi sentimos resonar, setenta años antes, la frase lapidaria de Le Corbusier que, después de haber hecho su viaje a Oriente en 1911, consideraba a la arquitectura como «el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz». Es en las cercanías de Éfeso, cuya visión le entusiasma, donde esta reflexión adquiere carácter normativo: «Axioma: es el cielo el que hace el paisaje» (Flaubert 1993, 358).

Pero Flaubert fue también uno de los viajeros más conscientes de la realidad de suciedad (física y moral), pobreza, explotación y despotismo: «partió con la idea de sumergirse en un Oriente romántico a lo Byron o a lo Hugo, y regresa fascinado por una realidad andrajosa y salvaje. No puede olvidar esa mezcla de mugre y de esplendor, de miseria y de lujo insolente» (Troyat 1990, 123). Y de ello no es culpable único el famoso ‘despotismo oriental’, porque la miseria moral y la podredumbre física se aúnan también en una visión deprimente de los Santos Lugares. Es así como, anticipando la vitriólica mirada de Eça de Queiroz en *La reliquia*, Jerusalén representa para Flaubert un paisaje de muerte en el que la visita al Santo Sepulcro no le inspira emoción religiosa alguna, sino un sentimiento de podredumbre y de ruina física que se extiende a toda la ciudad.

Estos paisajes orientales están marcados, como ya había ocurrido en Bretaña, por la inminencia de su desaparición: lo que describe Flaubert son paisajes complejos (naturales, artificiales, humanos) en una delicada simbiosis cuyo equilibrio se encuentra amenazado por la brusca irrupción del Occidente moderno. Todas las notas del viaje a Oriente se encuentran salpicadas de comentarios

sobre estas irrupciones. Por poner un único ejemplo, Flaubert verá en los jardines del Serrallo de Constantinopla la muestra palpable de un Oriente que ha terminado por interiorizar la mirada occidental para tratar de adaptarse a la misma:

Los jardines comprendidos entre los diferentes cuerpos edificados del Viejo Serrallo están podados en pequeños jardincitos rococó. Nada corresponde menos a la idea del jardín oriental, aunque nada corresponde mejor con la que se nos representa en los grabados antiguos,

donde se ve al sultán con la odalisca, vida estrecha, mezquina, encubierta, sin grandeza ni voluptuosidad; es infantil y caduco, se nota la influencia de cualquier Versalles lejano, trasladado aquí por cualquier embajador con peluca, hacia el ocaso de Luis XIV. (Flaubert 1993, 376)

Así, al igual que en Bretaña, el viaje está marcado por la urgencia de contemplar por última vez los restos de un mundo antes de su definitiva desaparición, con el presentimiento de que él mismo puede encontrarse entre sus últimos contempladores.

3 El paisaje de Oriente se hace literatura

Después del viaje, la visión de Oriente es objeto de una radical reelaboración literaria en los delirantes paisajes egipcios de *La Tentation de Saint-Antoine* (1874) y, sobre todo, en *Salammbô* (1862). Esta última es una 'novela histórica' muy especial, al margen de las convenciones del género tal y como habían sido codificadas por Walter Scott y dominada por un componente simbólico que explica en buena medida su posterior impacto sobre el simbolismo finisecular.

Veamos, por ejemplo, la célebre escena del banquete de los mercenarios. En ella, los jardines de Amílcar se transforman en un espacio mítico, verdadero trasunto del Edén, con una vegetación exuberante impregnada de ancestrales símbolos de fertilidad. La materialidad botánica del jardín se disuelve en un despliegue onírico de colores, luces, reflejos vacilantes, iluminaciones fantasmagóricas, olores y fragancias. Corresponde en especial a la luz el papel de desmaterializar la solidez, de hacer vacilar la visión y la mente hasta disolver por completo la realidad de plantas, arquitecturas, objetos y hasta los propios personajes humanos (evanescentes y poco definidos).

A ello contribuye esa especie de 'mineralización' que impregna extrañamente todo el paisaje de *Salammbô*: un mundo metamorfoseado, en el que las especies botánicas pierden su consistencia vegetal y aparecen endurecidas, solidificadas, impregnadas de artificialidad. Es así como, en la descripción del jardín del templo de Tanit, las especies vegetales parecen adquirir consistencia geológica («Granados, almendros, cipreses y mirtos, inmóviles como follaje de bronce, alternaban regularmente», Flaubert 1993b, 2: 85) y en toda la decoración del recinto sagrado, cuyo interior aparece sobrecargado por el perfume, se alternan los elementos propiamente constructivos con otros vegetales que asumen condición de tales (plantas que se enrollan sobre los capiteles).

El paisaje urbano de Cartago se presenta también como una cristalización. La visión desde la terraza de la villa de Amílcar recupera las visiones de ciudades del viaje a Oriente: bajo el hechizo del sol, el paisaje antes indiferenciado va estructurándose, llenándose de formas geométricas y colores, desplegando las sinuosidades blancas de los canales entre el verdor de los jardines, las masas constructivas de templos, escaleras, terrazas, casas escalonadas y murallas (Bottineau 1984), las «láminas de plata» de los estanques, la acrópolis con su bosque de cipreses y el cinturón de espuma blanca ciñendo la costa, antes de llegar al color esmeralda del mar. Y también, al igual que en el *Viaje a Oriente*, de nuevo el paisaje humano se superpone al paisaje natural o urbano con el espectáculo de las multitudes y los colores de sus vestimentas introduciendo el elemento de variedad y de cambio en ese inmóvil paisaje mineralizado.

Pero también los mercenarios 'bárbaros' tienen su particular visión de esa ciudad para ellos ingrata y traidora: es, sobre todo, esa visión *disotto in su* del capítulo IV, titulado precisamente «Sous les murs de Carthage» y sobre cuya transcendencia en la estructuración espacial del relato llamó la atención Jean Rousset (1983). Podríamos decir, en este sentido, quizás forzando un tanto el concepto acuñado por Martin Warnke (1992), que el Cartago de *Salammbô* es un «paisaje político», ya que su contemplación panorámica no es asunto de deleite estético, sino de sentimientos políticos profundamente encontrados (orgullo patriótico en Amílcar, mezcla de admiración, odio y envidia en los mercenarios) que se traducen en la contraposición topográfica de ambas miradas.

El paisaje de Oriente seguirá estando siempre presente en Flaubert, pero no solo como memoria, sino también como promesa de futuro; no como paradigma inmóvil y congelado, sino como un

territorio de contornos geográficos ciertamente indefinidos pero que no se sustrae a las laceraciones de la historia moderna ni a las ambigüedades del progreso. Tras el Oriente vivido y el Oriente recreado, tan solo tres años antes de su muerte Flaubert soñaba todavía con un nuevo viaje y con una nueva materia narrativa que le proporcionaría el Oriente modernizado:

Si fuese más joven y si tuviese dinero regresaría a Oriente para estudiar el Oriente moderno, el Oriente-Istmo de Suez. Un gran libro sobre ello es uno de mis viejos sueños. Me gustaría hacer un civilizado que se barbariza y un bárbaro que se civiliza, desarrollar este contraste de dos mundos que terminan por mezclarse.⁴

4 Paisajes cercanos: *Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*, *Bouvard et Pécuchet*

Pero existe también en Flaubert otro paisajismo más cercano: el que se sitúa tanto al este como al oeste de París, unido a la metrópolis por los dos cordones umbilicales del Sena y el ferrocarril. Es el paisaje literario de la Normandía de *Madame Bovary* y de *Bouvard et Pécuchet* y de la Nogent-sur-Seine de *L'Éducation sentimentale*.

Madame Bovary, la polémica novela que en 1857 cimentó la fama de Flaubert, inserta su trama narrativa en el contexto de una desmitificación completa del paisaje rural, de un campo que mantiene con la ciudad (Rouen) relaciones más de complementariedad que de oposición. Las sucesivas aldeas del campo normando que contemplan los infortunios del matrimonio Bovary han sido ya definitivamente invadidas tanto por la realidad (las comunicaciones, la dependencia económica, los continuos movimientos entre un polo y otro...) como por el fantasma mítico de la gran ciudad.

Para Emma Bovary el campo no es 'paisaje', sino prisión: desde Yonville solo sueña con un París cuyo deseado asfalto – ese *macadam* elevado por Baudelaire al rango de mito moderno y presente también en las correrías parisinas de Frédéric Moreau en *L'Éducation sentimentale* – se contrapone metafóricamente al lodo rural. Si el paisaje vital al que aspiraba Emma era una mezcla entre el idilio de *Paul et Virginie* y la atracción desenfadada por la gran ciudad, el primer jardín del joven matrimonio se encargará de desmentir este sueño: miserable y pequeño, con el triste ornamento de un cura de yeso leyendo un breviario.

El desencadenamiento de las ansiedades urbanas de Emma está ligado a un espacio concreto, el castillo del marqués de Andervilliers. Es allí donde se produce el deslumbramiento, la visión fugaz de una vida de lujo que no será sino espejismo. En el castillo hace, sobre todo, su aparición uno de los espacios más significativos de la literatura francesa decimonónica, el invernadero, receptáculo de la

puesta en escena de una nueva relación moderna entre naturaleza y artificio. En las mansiones de élite de la segunda mitad del XIX es un espacio tan refinado como inquietante, con la ambigüedad de su contradictoria combinación de transparencia y cierre. La aclimatación forzada de plantas, la visión de especies vegetales desconocidas y amenazantes, derivará enseguida en la asociación de este espacio a la depravación moral y a la perversión, y es así como aparece en Balzac, Gautier o Maupassant, en *La Curée* de Zola o en el Maeterlinck de *Serres chaudes*. El castillo de *Madame Bovary* no es una excepción: su invernadero se asocia enseguida – como más tarde también en *Bouvard et Pécuchet* – a la idea de ponzoña:

y se fueron todos a pasear al invernadero cálido, donde unas plantas muy raras y llenas de pelos se escalonaban en pirámides debajo de macetas colgadas por cuyos bordes rebosaban y caían unos cordones largos y entrelazados, como víboras expulsadas de un nido demasiado lleno. (Flaubert 1982, 64)

Pero, sin duda, el 'paisaje' por excelencia de *Madame Bovary* es el que se construye con la mirada de los propios recorridos culpables de la protagonista en los trayectos entre Yonville y Rouen, en los que la transición paulatina de lo rural a lo urbano acompaña los vaivenes de las angustias del alma de Emma (1982, 312-13). En la metrópolis normanda, el paisaje urbano aparece profundamente marcado por el nuevo mundo industrial, y Flaubert incluye un motivo habitual de la iconografía urbana de mediados del siglo XIX: la contraposición entre campanarios y chimeneas (Starobinski 1990). Pero los días de felicidad de Emma con Léon están ligados a las nuevas formas de ocio que ofrecen, como en París, las instalaciones paisajísticas de la periferia urbana: el merendero del río, ese lugar clara-

4 Carta a Mme. Roger des Genettes, 10 de noviembre de 1877, en Flaubert, *Correspondance*. Édition électronique, Rouen, Université de Rouen, Centre Flaubert, consultable on line en: <https://flaubert.univ-rouen.fr/jet/public/correspondance/trans.php?corpus=correspondance&id=12887&mot=&action=M>.

mente subsidiario del ritmo de vida de la gran ciudad, puede ser vivido como un espacio edénico en el que, paradójicamente, los protagonistas terminarán por ‘descubrir’ la naturaleza como paisaje:

No era la primera vez, por supuesto, que veían árboles, cielo azul o una pradera, ni que oían correr el agua o soplar la brisa por entre las frondas. Pero nunca habían sabido apreciar todo aquello de esa manera; era como si antes la naturaleza no existiera o como si no hubiera empezado a desplegar su belleza hasta que ellos llegaron a saciar sus deseos. (Flaubert 1982, 305-6)

En cuanto a *L'Éducation sentimentale* (publicada en su forma definitiva en 1869 tras la primera versión de 1845 y un prolongado proceso de reelaboración que hizo de ella en realidad una nueva obra), su trama está marcada por el movimiento incesante de su protagonista, Frédéric Moreau, viajando tanto en tren como en barco de vapor entre la pequeña ciudad de Nogent-sur-Seine y París, o entre París y su periferia suburbanizada (Saint-Cloud), o entre París y ese lugar recientemente constituido como territorio paisajístico por excelencia que es el bosque de Fontainebleau. Todo ello acompañado, además, por continuas incursiones en el interior mismo de París en una *quête de la femme* a la que la ciudad no cesa de oponer obstáculos (Fairlie 1983).

En la extraordinaria riqueza paisajística de la obra, uno de los protagonistas esenciales es el Sena (Bertier 1981). Philippe Hamon (2001) ha destacado en toda su importancia la escena del comienzo de la novela, fechado por Flaubert en 1840: Frédéric Moreau contempla la variedad cambiante de París (instalaciones industriales, Notre-Dame, casitas de la periferia...) desde la cubierta del barco (Flaubert 1981, 37). El barco de vapor se añade así al ferrocarril en esta integración simbólica del territorio, y no es casual que toda la sucesión de acontecimientos de la trama se desencadene a partir de un encuentro casual, sobre su cubierta, de viajeros desconocidos. El Sena no solo es el lugar – tan inestable, como las propias relaciones de los personajes – de ese encuentro, sino que desempeñará a lo largo de todo el texto el papel fundamental de líquido cordón umbilical entre París y Nogent.

El centro neurálgico se encuentra, sin embargo, en la metrópolis parisina. Las andanzas de Frédéric por París (Masson 1981; Wetherill 1983; Bancquart 1983) conforman una desenfadada *flânerie* en la que éste se ve continuamente sacudido entre la multitud (y zarandeado por la historia, porque la Tercera parte de la obra se abre ya con

la Revolución de 1848). Son múltiples los momentos álgidos de este deambular parisino. Baste como ejemplo recordar la extraordinaria galopada de la berlina de Frédéric por unos Campos Elíseos atestados de coches y de gente (antecedente directo de la escena similar con la que Émile Zola abriría tan sólo dos años más tarde *La Curée*). La visión flaubertiana del espacio urbano del París de mediados del XIX se descompone en multitud de episodios, lugares, interacciones entre exterior e interior, entre individuo y multitud, entre orilla izquierda derecha del Sena, y en muchos de ellos aparecen miradas sobre el paisaje ya planteadas anteriormente por Flaubert.

Es el caso, por ejemplo, del tema de la naturaleza domesticada en el seno de la ciudad. Frédéric visita el Jardin des Plantes, donde, al igual que le había ocurrido al mismo Flaubert en Toulon, la visión de una palmera se convierte para él en evocación de exotismo: «Cuando iba al Jardín de Plantas la vista de una palmera le llevaba hacia países lejanos» (Flaubert 1981, 117). Posee su minúsculo jardín urbano, pero también conoce el malestar del invernadero, ahora aún más explícitamente identificado primero con el hedonismo pero después con la corrupción moral: «Al descender la escalera, le parecía a Frédéric haberse convertido en otro hombre, que le rodeaba la temperatura embalsamada de los invernaderos, que entraba definitivamente en el mundo superior de los adulterios patricios y de las altas intrigas» (471). Y también hay en *L'Éducation sentimentale* un lugar importante reservado para esos nuevos lugares del paisajismo moderno que son los cementerios: en la aguda descripción del cementerio del Père Lachaise en el episodio del entierro de M. Dambreuse, es la mirada de Frédéric la que convierte explícitamente al lugar funerario por excelencia de París en ‘paisaje’ (488).

Pero ese París ha extendido ya sus tentáculos a una periferia que, en círculos concéntricos cada vez más alejados, queda supeditada a las exigencias de la vida metropolitana. Su paisaje es visto desde el barco en los trayectos a Nogent, pero también desde el tren, con ese fluir rápido y al mismo tiempo tedioso que a Flaubert le provocaba, como vimos, el hastío, pero que puede igualmente componer en sí mismo un elemento novedoso en el paisaje.

En la casa de los Arnoux en Saint-Cloud, el paisaje de la periferia no está ya sólo domesticado sino también ‘encuadrado’ a través de las ventanas de la casa de campo. Y en Nogent-sur-Seine, el paseo de Frédéric y Louise puede ya desarrollarse en las afueras de la ciudad por un terreno que era una antigua *folie*: en ella, por entre las flores, ár-

boles y cañaverales aparecen los restos de la vieja intervención humana y todo queda preparado para la inminente llegada de la ordenación paisajística moderna, tal y como le ocurrirá al parque de Le Paradou de Zola en *La faute de l'abbé Mouret*. Numerosos elementos anuncian intromisiones del orden industrial en el campo apacible, desde las chimeneas hasta las montañas de escoria.

Pero uno de los puntos de mayor interés de esta obra desde el aspecto paisajístico es la aparición de un lugar que, tras sus esplendores renacentistas y posterior decadencia, comenzaba a gozar de una segunda existencia como nuevo 'paisaje' moderno: Fontainebleau (Schama 1999, 618-33). Para Frédéric, el viaje a Fontainebleau se presenta en principio como una huida de París, pero adquiere enseguida los tintes de una nueva Arcadia en la que resulta posible olvidar tanto los contratiempos personales como los avatares políticos. A ello contribuye la perfecta proporción entre comodidades urbanas (hoteles, coches, guías, restaurantes, quioscos), recuerdos históricos y apariencia salvaje del bosque. Las dificultades del regreso a París revelarán, enseguida, sin embargo, lo efímero de esa felicidad en la que tan fundamental resulta ya la hostelería como el propio bosque.

No podríamos cerrar este recorrido sobre el paisajismo de Flaubert sin aludir a una obra cuya consideración ha constituido siempre uno de los grandes problemas de los estudios flaubertianos: *Bouvard et Pécuchet*, publicada de manera póstuma e incompleta en 1881. Sin entrar ahora en el debate sobre los valores de esta extraña narración y sobre su lugar en el corpus flaubertiano, lo cierto es que entre las andanzas de estos dos verdaderos 'hombres sin cualidades' *avant la lettre* la presencia del 'paisaje' como terreno de encuentro entre tradición y modernidad, entre campo y ciudad, desempeña un importante papel.

Recordemos, para empezar, cómo el encuentro casual de estos dos escribientes tiene lugar en un paisaje urbano parisino marcado por el calor y la luz cegadora de una jornada de verano, que, como en el Cartago de *Salammbô*, contribuyen a acentuar la artificialidad de la ciudad a través de la metáfora de su mineralización: «bajo la reverberación del sol deslumbraban las fachadas blancas, los techos de pizarra y los muelles de granito» (Flaubert 1978, 5). Si la fascinación mutua que experimentan ambos personajes deriva de su insatisfacción por la ciudad, también tiene que ver con una clase de aburrimiento estructural que los convierte en seres perpetuamente insatisfechos, experimentadores fugaces de todo el abanico de posibilidades que la sociedad moderna ofrece a quien disponga de medios económicos, pero incapaces de conso-

lidar un lugar en el mundo, hasta el punto de que el ciclo de sus lamentables ensayos se cerrará con un feliz retorno al origen: a su oficio de copistas.

El reconocimiento inicial de su común cansancio de París contiene ya el punto de ambigüedad y de indecisión que caracterizará todas sus acciones. En medio de la suciedad y la pestilencia parisinas, la evocación de los alrededores campestres de la capital surge de manera automática, pero sólo para ser inmediatamente bloqueada por la conciencia de cómo los tentáculos de la metrópolis se han extendido ya a esas periferias ocupándolas con las modernas formas del ocio (en este caso, esos merenderos de las orillas del Sena que serán, algunos años más tarde, uno de los escenarios fundamentales de ese rendido admirador de Flaubert que fue Guy de Maupassant [Forestier 2003]).

Similar actitud ambigua muestran hacia las formas de la naturaleza domesticadas y musealizadas en la ciudad. En su deambular museístico ante la historia natural se suceden con toda rapidez el embelesamiento, la simple complacencia, la indiferencia, el ensueño y el aburrimiento. Pero, significativamente, su reacción más negativa queda reservada para el invernadero: los follajes tropicales contemplados a través de los cristales suscitan inmediatamente la idea del veneno que destilan esas plantas amenazantes y ajenas al suelo francés: «Observaron los invernáculos a través de los cristales y se estremecieron pensando que todos esos follajes destilaban veneno» (Flaubert 1978, 13).

Tras la inesperada herencia que les permite abandonar París y marchar al campo, da comienzo la extravagante serie de experimentos, con el denominador común de estar todos basados en la literalidad de los libros, en la fe ciega que los personajes muestran hacia la letra impresa y su traslado inmediato a la vida, una fe que una y otra vez se verá sometida a la dura prueba de la realidad. Como señala Pietro Citati, el particular afán enciclopedista de Bouvard y Pécuchet no tendrá otro resultado que la crisis del propio concepto de experiencia, tan consustancial al positivismo científico decimonónico (Citati 2006, 367).

La búsqueda del lugar donde establecerse («Querían un campo que fuera como de verdad aunque no fuera pintoresco, pero los horizontes limitados los entristecían. Huían de la vecindad de otras casas, pero al mismo tiempo temían la soledad», Flaubert 1978, 19) se salda con la adquisición de una finca de treinta y ocho hectáreas en Calvados. Tal será el escenario de incesantes estudios de todo tipo, desde la teoría política a la religión, pasando por la hidroterapia, la química, la medicina, la geología, la historia o la magia y, so-

bre todo, experimentos botánicos y agrícolas determinados siempre por las instrucciones de una letra impresa a la que siguen reverenciando a pesar de los sucesivos fracasos. Las ilustraciones mismas de los manuales que consultan les sirven para componer una especie de iconografía personal en la que se esfuerzan por adaptar las posturas de sus propios cuerpos al paisaje codificado en las láminas de sus manuales: «A veces Pécuchet sacaba el manual del bolsillo, estudiaba un párrafo de pie, junto a la azada, en la misma actitud del jardinero que decoraba la portada del libro. Este parecido le halagaba mucho» (1978, 43). De hecho, también en otras ocasiones es el propio cuerpo de los dos extravagantes personajes el que compone elementos sorprendentes en el paisaje, como cuando deciden ensayar el salto con pértiga para asombro de los campesinos que contemplan sus saltos recortados sobre el horizonte plano de la llanura normanda: «Como el campo era llano les veían desde lejos y los aldeanos se preguntaban qué eran esas cosas extraordinarias que saltaban en el horizonte» (189).

Pero el momento culminante de este paisajismo libresco llega cuando se trata de realizar su propio jardín, para lo cual el libro elegido como guía será el de Pierre Boitard *Art de composer et décorer les jardins* (1837), una obra que, como señala Michel Baridon (2008, 292), ha pasado a la historia más gracias a Flaubert que a su propia importancia intrínseca. Bouvard y Pécuchet asumen sin discusión la división de los jardines en 'géneros' propuesta por Boitard, y tratan de encontrar en este elenco el más adecuado al terreno y a sus posibilidades. Los sucesivos descartes de géneros son la forma que asume aquí la demolidora ironía flaubertiana contra la fraseología romántica paisajística, convertida ya en lugar común. Y no es casual que al final el jardín de Chavignolles termine marcado por esa topiaria que ya desde los años del viaje a Bretaña había suscitado la más dura crítica de Flaubert (Flaubert 1978, 45-8; la cita completa también en Baridon 2008, 292-5). La presentación en sociedad del 'jardín' se salda con un fiasco, entre la hilaridad general, y los resultados obtenidos son descritos por Flaubert en un párrafo que parece presagiar las iro-

nías de Maupassant sobre los esfuerzos jardinísticos de los pequeños burgueses:

En el crepúsculo, resultaba sobrecogedor. El peñasco, como una montaña, ocupaba el césped, la tumba parecía un cubo en medio de las espinacas, el puente veneciano un acento circunflejo sobre las habichuelas, y la cabaña, más allá, una gran mancha negra, ya que habían quemado el techo para hacerla más poética. Los tejos en forma de ciervos o de sillones se sucedían hasta el árbol fulminado, que se extendía transversalmente desde el soto a la glorieta, donde los tomates colgaban como estalactitas. (Flaubert 1978, 50-1)

El final de *Bouvard y Pécuchet* en el estado en que lo dejó Flaubert representa una de las más flagrantes: el intento de *hausmannizar* Chavignolles (Flaubert 1978, 298), con su famoso «Hausmann me quita el sueño». En el plan de continuación de la obra que fue encontrado entre los papeles de Flaubert aparecía, por otro lado, una tentativa de aplicación de los experimentos de ambos personajes ya al propio París; en evidente referencia a los numerosos sueños utópicos decimonónicos sobre París, la ciudad sería toda ella un gran invernadero dominado por la pura artificialidad:

París será un jardín de invierno. Árboles frutales en los bulevares. El Sena filtrado y con agua caliente. Abundancia de falsas piedras preciosas. Prodigalidad del dorado. Iluminación de toda clase de edificios, incluidas las viviendas. Podrá almacenarse la luz, pues hay cuerpos que tienen esta propiedad, como el azúcar, la carne de ciertos moluscos y el fósforo de Boloña. Se hará obligatorio el blanquear las fuentes de las casas con la sustancia fosforescente y su radiación iluminará las calles. (Flaubert 1978, 305)

El último 'paisaje' de Flaubert resultaba ser, así, un cruce: si antes había soñado con el relato de un Oriente moderno en el que un occidental se 'barbarizara' y un oriental se 'modernizase', ahora su ironía se cebaba sobre esa otra simbiosis que deja a ambos lados paisajes artificiales.

Bibliografía

- Antoine, P. (éd.) (2014). *Sur les pas de Flaubert. Approches sensibles du paysage*. Amsterdam: Rodopi.
- Bancquart, M.-C. (1983). «L'espace urbain de *L'Éducation sentimentale*: intérieurs, extérieurs». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 143-58.
- Baridon, M. (2008). *Los Jardines. Paisajistas, jardineiros, poetas. Siglos XVIII-XX*. Madrid: Abada editores.
- Bart, B.F. (1956). *Flaubert's Landscape Descriptions*. Ann Arbor: UMI Press.
- Bertier, P. (1981). «La Seine, le Nil et le voyage du rien». Agulhon, M. (éd.), *Histoire et langage dans «L'Éducation Sentimentale» de Flaubert*. Paris: CDU et CE-DES réunis, 3-16.
- Bonaccorso, G. (1979). *L'Oriente nella narrativa di Gustave Flaubert*. Messina: EDAS.
- Bottineau, L. (1984). «La représentation de l'espace dans *Salammbô*». *Revue Flaubert*, 703-706, 79-104.
- Castellani, F. (1991). «Flaubert e la suggestione dell'immagine». *Ricerche di Storia dell'Arte*, 40, gennaio, 23-38.
- Citati, P. (2006). *El mal absoluto. En el corazón de la novela del siglo XIX*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Daunais, I. (1996). *L'Art de la mesure ou l'invention de l'espace dans les récits d'Orient (XIXe siècle)*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Fairlie, A. (1983). «La Quête de la Femme à travers la Ville dans quelques œuvres de Flaubert». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 77-87.
- Feyler, P. (1986). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*. Ville réelle, ville rêvée». *Eidolon*, 27, 137-71.
- Flaubert, G. (1910). *Notes de Voyages*. Paris: Louis Conard.
- Flaubert, G. (1978). *Bouvard y Pécuchet*. Barcelona: Bruguera.
- Flaubert, G. (1980). *Correspondance*, t. I (1830-51). Paris: Gallimard, La Pleiade.
- Flaubert, G. (1981). *La educación sentimental*. Madrid: Alianza Editorial.
- Flaubert, G. (1982). *Madame Bovary*. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Flaubert, G. (1987). *Cartas del Viaje a Oriente*. Barcelona: Laertes.
- Flaubert, G. (1989). *Voyage en Bretagne. Par les champs et les grèves*. Paris: Éditions Complexe.
- Flaubert, G. (1991). *Voyage en Egypte*. Paris: Grasset.
- Flaubert, G. (1993a). *Viaje a Oriente*. Madrid: Cátedra.
- Flaubert, G. (1993b). *Salammbô*. Paris: Booking International.
- Flaubert, G. (2001). *Les Mémoires d'un fou. Novembre. Pyrénées-Corse. Voyage en Italie*. Paris: Folio.
- Forestier, L. (2003). «'Bref, c'est mon disciple'. Le cas Flaubert-Maupassant». *Romantisme*, 122, 93-106.
- Hamon, P. (2001). *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. Paris: José Corti.
- Hendrycks, A.-S. (1994). «Flaubert et le paysage oriental». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 6, 996-2010.
- Lacarrière, J.; Aubenas, S. (éds) (2001). *Voyage en Orient, 1850-1880*. Paris: Bibliothèque Nationale de France.
- Lacoste, F. (2003). «L'Orient de Flaubert». *Romantisme*, 119, 73-84.
- Le Clerc, Y. (1988). *La spirale et le mouvement. Essai sur «Bouvard et Pécuchet»*. Paris: SEDES.
- Lorinszky, I. (2002). *L'Orient de Flaubert. Des écrits de jeunesse à Salammbô: la construction d'un imaginaire mythique*. Paris: L'Harmattan.
- Masson, B. (1981). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*: rive gauche, rive droite». *Histoire et langage dans L'Éducation sentimentale de Flaubert*. Paris: Société des Études Romantiques, 123-8.
- Richard, J.-P. (1954). *Littérature et sensation. Stendhal et Flaubert*. Paris: Seuil.
- Richard, J.-P. (1984). «Paysages de Bouvard et Pécuchet». *Pages Paysages. Microlectures II*. Paris: Seuil, 59-100.
- Rousset, J. (1983). «Positions, distances, perspectives dans *Salammbô*». Genette, G.; Todorov, T. (éds), *Travail de Flaubert*. Paris: Points, 79-92.
- Schama, S. (1999). *Le Paysage et la Mémoire*. Paris: Seuil.
- Soriano, N. (2009). *Viajeros románticos a Oriente. Delacroix, Flaubert, Nerval*. Murcia: Editorial Universidad de Murcia.
- Starobinski, J. (1990). «Les cheminées et les clochers». *Magazine Littéraire*, 280(9), 26-7.
- Troyat, H. (1990). *Flaubert*. Madrid: Aguilar.
- Warnke, M. (1992). *Politische Landschaft*. Munich: Carl Hansen Verlag.
- Wetherill, P.M. (1983). «Paris dans *L'Éducation sentimentale*». *Flaubert: la femme, la ville*. Paris: Presses Universitaires de France, 123-35.

Nueva York, 1783-1811: el nacimiento de una metrópolis

Ana del Cid Mendoza

Universidad de Granada, España

Abstract This essay reviews and connects different events, urban constructions and historical cartographies concerning New York in the chronological framework defined by 1783, the year of the signing of the Treaty of Paris – ending the American Revolutionary War –, and 1811, when the Commissioners' Plan established the urban planning model to make the city a metropolis on a par with the great European capitals. During this brief but intense period – not as studied as it is sometimes thought – the material and immaterial (the physical and identity) foundations of the current New York were laid. This work focuses on the active and important contribution that two disciplines, architecture and cartography, made to the mentioned process.

Keywords New York. USA. 18th century. Urban history. Urban imagery. Cartography. Architecture. Directory. Map. Reconstruction.

Sumario 1 Introducción: marco cronológico. – 2 Fundamentos políticos, económicos y sociales del Nueva York estadounidense. – 3 La reconstrucción de las infraestructuras o las infraestructuras de la reconstrucción. – 4 La cartografía neoyorquina de finales del XVIII: últimos retratos como ciudad. – 5 Conclusiones.

Everything was in motion; all was life, bustle, and activity...
(John Lambert, *Travels through Canada and the United States of North America in the years 1806, 1807, 1808, 1814*)

1 Introducción: marco cronológico

Después de ocho años de guerra, el Tratado de París, firmado el 3 de septiembre de 1783, reconocía la independencia de los Estados Unidos de América. Exactamente cinco meses atrás, había visto la luz *The United States of America laid down from the best authorities, agreeable to the Peace of 1783* [fig. 1], un singular documento por cuanto, desde su disciplina – como tantas veces ha ocurrido a lo largo de la historia de la cartografía –, señalaba el ya inminente acontecimiento y devenía

en precoz icono patriótico. El mapa, salido de los almacenes londinenses de John Wallis, registraba la extensión de la nueva nación – desde el Atlántico hasta el río Mississippi –, límite con el territorio de los nativos americanos y las propiedades españolas y francesas, y se convertía en el primero que, desde el Reino de Gran Bretaña, incorporaba la bandera de los (trece) Estados Unidos. La insignia entonces vigente había sido adoptada en 1777 por el Congreso Continental, asamblea com-



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-01
Accepted	2020-09-21
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | CC BY Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Del Cid Mendoza, A. (2020). "Nueva York, 1783-1811: el nacimiento de una metrópolis". *MDCCC*, 9, 141-152.



Figura 1 John Wallis, *The United States of America Laid Down from the Best Authorities, Agreeable to the Peace of 1783*. Londres, 1783. Grabado en cobre coloreado a mano, 470 × 560 mm, escala ca. 1: 6.336.000. Washington DC, Library of Congress, Geography and Map Division. <http://hdl.loc.gov/loc.gmd/g3700.ct000080>

puesta por representantes de las trece colonias británicas en Norteamérica que hizo las veces de órgano de gobierno de dicho territorio entre septiembre de 1774 (momento de su creación) y marzo de 1789 (cuando comenzó a operar el primer Gobierno constitucional estadounidense).¹ En el ángulo inferior derecho de la lámina, esta bandera de trece barras y trece estrellas ondea custodiada por la alegoría de la Victoria y corona una cartela ovalada que contiene el título y la autoría del plano y a cuyos lados aparecen George Washington,

acompañado de una figuración de la Libertad, y Benjamin Franklin, quien redacta un documento asesorado por la Sabiduría y la Justicia.

Esta imagen, aunque en clave nacional, representa el inicio de un periodo transitorio pero decisivo para Nueva York, ocupado por las tropas británicas hasta el mismo año de 1783. Devastada por la guerra y sus consecuencias, sobre todo social y físicamente, la ciudad resurgiría para liderar la recuperación económica del país y poner en marcha, durante aproximadamente dos décadas, la dinámi-

¹ «Charleston, 14 April, 1777: and [...] Resolved, That the flag of the [thirteen] United States be thirteen stripes, alternate red and white: that the union be thirteen stars, white in a blue field, representing a new constellation» (United States Continental Congress et al. 1904-37, 8: 464).

ca que ya no se detendrá ni siquiera por acontecimientos bélicos puntuales, como la nueva guerra con Inglaterra, y de la que surgiría la conciencia de su inminente destino metropolitano.

El final de este arco cronológico esencial para Nueva York, que podríamos llamar de 'reajuste y reconstrucción' de la ciudad, lo determina igualmente un acontecimiento histórico, esta vez de índole local. Se trata, quizás, del más importante de la biografía neoyorquina en relación con la configuración física de la ciudad, y tiene también un reflejo cartográfico, en este caso, además, inherente a la naturaleza del propio acontecimiento. El 22 de marzo de 1811 se firmaba el conocido como Commissioners' Plan (traducido al español como Plan de los Comisionados), que guiaría en adelante el trazado urbano de todo Manhattan según una retícula ortogonal de avenidas y calles. El documento fue entregado oficialmente al Consejo Comunal de Nueva York el 4 de mayo del mismo año y lleva

las firmas y los sellos de los tres miembros de la comisión (Simeon De Witt, Gouverneur Morris y John Rutherford) a la que había sido encomendada la tarea por las autoridades del estado de Nueva York mediante decreto de 3 de abril de 1807.² *A Map of the City of New York by the Commissioners Appointed by an Act of the Legislature Passed April 3rd 1807*, también conocido como *The Randel Survey* - en honor de su cartógrafo - o, todavía más comúnmente, *The Commissioners' Map*, es un dibujo a línea bastante sencillo, sin efectos pictóricos, pero extraordinario por ser portador simultáneamente de dos visiones: un retrato fidedigno del Nueva York contemporáneo y una declaración de confianza inquebrantable en el vertiginoso futuro de expansión urbana, como si darle representación cartográfica conjurara ya de manera inevitable el destino de la ciudad, junto con el reconocimiento de la necesidad imperiosa de ordenar dicha expansión.

2 Fundamentos políticos, económicos y sociales del Nueva York estadounidense

En 1785, apenas dos años después de la retirada del ejército británico, Nueva York se convertía en la capital de facto de los Estados Unidos de América, aunque su reconocimiento oficial como tal no llegara hasta cuatro años después. El Congreso Federal se reunió por primera vez en Nueva York y bajo la nueva Constitución nacional - redactada en Filadelfia en 1787 y finalmente ratificada en 1788 - el 4 de marzo de 1789, y el 30 de abril del mismo año George Washington tomaba posesión del cargo de presidente pronunciando el discurso inaugural de su legislatura en la galería exterior del edificio conocido entonces como Federal Hall (Burrows, Wallace 1999, 296-7). Se trataba del antiguo City Hall de la ciudad, ubicado en el número 26 de Wall Street - en la intersección con Broad -, que había sido reformado el año anterior bajo la dirección de Pierre Charles L'Enfant, el arquitecto e ingeniero militar que trazaría en 1792 el plan de ordenación urbana para Washington D.C. con-

sistente en una retícula regular de calles dispuestas en dirección norte-sur y este-oeste a la que se superpone una segunda red de avenidas en diagonal que conecta puntos clave de la ciudad y enlaza con las principales vías regionales.³

Nueva York, el último gran bastión británico en Norteamérica, se había transformado en la primera capital constitucional de la nueva nación; si bien lo fue por muy poco tiempo, no llegó a los 18 meses, pues en agosto de 1790 se hizo efectivo el traslado del Congreso a Filadelfia. Y de la mano de estos cambios en materia gubernamental, la ciudad experimentó una transformación igualmente relevante en lo económico. En este sentido fueron fundamentales las acciones de dos figuras de la política nacional cuyas vidas estaban estrechamente ligadas a Nueva York: Alexander Hamilton⁴ y John Jay,⁵ secretario del tesoro y presidente del Tribunal Supremo, respectivamente, durante la legislatura de George Washington.

² «An Act Relative to Improvements, touching the laying out of streets and roads in the City of New York, and for other purposes». Laws of 1807, ch. 115. The New York State Archives.

³ Sobre L'Enfant y su intervención en el 'capitolio neoyorquino', véase: Doumato 1980; Federal Hall Memorial Associates 1963. Una edición facsímil de 1887 del *Plan of the city intended for the permanent seat of the government of [the] United States*, diseñado por L'Enfant para Washington D.C., está disponible en los archivos de Columbia University.

⁴ Alexander Hamilton (1757-1804), natural de isla Nieves, se trasladó a Nueva York con quince años. Su esposa pertenecía a una adinerada y poderosa familia neoyorquina. Era abogado de profesión. Fue ayudante de campo de George Washington durante la guerra de la Independencia y, posteriormente, creó el Partido Federalista. Está considerado uno de los padres fundadores de los Estados Unidos (Jackson 2010a).

⁵ John Jay (1745-1829) nació y creció en Nueva York. Era jurista. Ocupó la presidencia del Congreso Continental y, como firme federalista, estuvo entre los primeros en llamar a una convención nacional para crear la nueva Constitución. Está considerado uno de los padres fundadores de los Estados Unidos (Jackson 2010b).

Hamilton fundó el primer Banco de Nueva York (1784) – que todavía hoy subsiste, asociado con la Mellon Financial Corporation desde 2007 – e ideó y puso en funcionamiento todo un sistema financiero – con el primer Banco de los Estados Unidos (1791) y la Casa de la Moneda (1792) – que se convirtió en un motor fundamental de la economía nacional y neoyorquina (Burrows, Wallace 1999, 299-312; Pomerantz 1965, 167-93). En 1797, el Banco de Nueva York y el Banco de los Estados Unidos se instalaron, al igual que la Tontine Coffee House (sede de la bolsa de valores desde 1793), en Wall Street. Quedaba así definitivamente instaurado el que llegaría a ser el mayor centro financiero mundial del siglo XX.

Jay, por su parte, involucrado en política exterior, fue el encargado de negociar con Gran Bretaña el Tratado de Amistad, Comercio y Navegación (1794) y, con ello, la adquisición de derechos comerciales con las posesiones británicas en la India y las colonias caribeñas, lo cual resultó especialmente beneficioso para las ciudades portuarias estadounidenses, sobre todo para Nueva York, que pudo retomar así una expansión comercial entrada en recesión con la marcha de sus líderes a Inglaterra en 1783 (Homberger 1994, 54-63; Pomerantz 1965, 147-66).

Junto al nuevo y estable sistema financiero y las recién instauradas relaciones mercantiles, el tercer pilar fundamental de la economía neoyorquina fue el sector industrial. Se reactivaron las fábricas y los talleres, introducidos bajo dominio británico, de productos agroalimentarios (azúcar, tabaco, cerveza...), textiles y construcciones navales, cuyas elaboraciones encontraban ahora salida a través de la nueva clase comercial local (Burrows, Wallace 1999, 333-52; Pomerantz 1965, 194-8).

Esta ola de prosperidad económica trajo consigo un extraordinario aumento de la población. Si con la salida de la armada británica y sus aliados lealistas – entre ellos los principales terratenientes y comerciantes – el número de habitantes había caído hasta, aproximadamente, 12.000 (Homberger 1994, 55), tres años después, en 1786, había superado los 23.500 (*The New York Directory for 1786* [1786] 1905, 20) – recuperando la tasa previa a la guerra –, y en 1790, cuando fue elaborado el primer censo federal, el número de ciudadanos sobrepasaba ya los 33.100 (Homberger 1994, 55). Irremediablemente – como se ha anticipado párrafos atrás – este vertiginoso ascenso poblacional tendría, en la primera década del XIX, importantes efectos sobre el planeamiento y trazado urbano neoyorquino.

3 La reconstrucción de las infraestructuras o las infraestructuras de la reconstrucción

Al terminar la guerra, Nueva York presentaba el aspecto de una ciudad en ruinas: trincheras y parapetos recorrían la costa, había pavimentos destrozados y barricadas en las calles, muelles destruidos, árboles talados y basura, a los que se sumaban los graves daños aún visibles ocasionados por los incendios de 1776 y 1778.⁶ Elkanah Watson, viajero visionario y hombre de negocios, lo expresaba así en sus memorias en 1784: «The sad vestige of desolating war met the eye at every point» (1856, 240).

En mayo de aquel año, bajo el mandato de James Duane (1784-89) – primer alcalde constitucional de Nueva York –, la municipalidad designó un comité de cinco miembros encargado de controlar la reconstrucción de la ciudad.⁷ La comisión debía resolver los conflictos que pudieran surgir entre los propietarios de las parcelas calcinadas (ubicadas

entre el Hudson y Broadway), supervisar la rehabilitación de edificios y muelles, y diseñar las mejoras del trazado viario. En relación con estas últimas cabe destacar la aprobación en 1787 de «An Act for the better regulating the public Roads in the City and County of New-York», que sirvió para realinear y pavimentar numerosas calles a partir de gravámenes impuestos a los propietarios de las parcelas colindantes.⁸ La medida renovó el aspecto de la zona comercial de la ciudad, habida cuenta de que los mercaderes eran los primeros interesados en mejorar las condiciones de la vía pública. Sin embargo, fuera de esta zona, la mayoría de las calles continuaron mucho tiempo sin arreglar:

Hanover-Square and Dock-Street, are conveniently situated for business, and the houses well built. William-Street is also elevated and con-

⁶ El fuego originado en una de las tabernas de Whitehall Slip la noche del 21 de septiembre de 1776 fue especialmente dramático. Acabó con la cuarta parte de las construcciones de la ciudad (Homberger 1994, 50), entre ellas la primitiva Trinity Church (1696) y toda la arquitectura doméstica neerlandesa original.

⁷ Laws of N.Y., ch. 56, May 4, 1784.

⁸ Laws of N.Y., ch. 61, May 21, 1787 (cf. Stokes 1915-28, 5: 1215).

venient, and is the principal market for the re-tailing of dry goods. Many of the other streets are pleasant, but most of them are irregular and narrow. (*The New York Directory for 1786* [1786] 1905, 6)

Las calles sin pavimentar, erosionadas y regularmente inundadas a causa del clima y de la propia hidrografía natural de la isla fueron el medio ideal para la propagación de las epidemias. Aun en su dinámica de bonanza, durante la última década del siglo XVIII y las primeras del XIX, la ciudad sufrió diferentes brotes de fiebre amarilla que acarrearón graves consecuencias sociales.⁹ La relación entre el estado deficiente de la vía pública y las epidemias neoyorquinas fue puesta de manifiesto en 1797 en la primera revista médica originaria de los Estados Unidos, *Medical Repository*.¹⁰ El hecho merece aquí una breve reseña, pues el artículo en cuestión, «An Inquiry into the Cause of the Prevalence of the Yellow Fever in New-York», del médico Valentine Seaman, incluyó sendas plantas de dos reducidas porciones de la ciudad que trataban de localizar los fallecidos más recientes a causa de la fiebre amarilla [fig. 2]. Las representaciones apuntaron directamente a las zonas bajas, insalubres y cercanas al puerto, donde se estancaba el agua evacuada del resto de calles por efecto de la pendiente. El autor concluía su artículo con observaciones acerca de la enfermedad y enfatizando que «no Yellow Fever can spread, but by the influence of putrid effluvia» (Seaman [1797] 1800, 322).

Entre las intervenciones que se llevaron a cabo para mejorar el trazado viario destaca la de Broadway. Su prolongación hacia el norte continuó tras la construcción de un puente de piedra sobre la canalización de drenaje del Fresh Water Pond, en la zona de la actual Canal Street. A comienzos del siglo XIX, Broadway había sido pavimentada, tenía un acerado de ladrillo y se había convertido en el escaparate de los negocios más refinados de la ciudad. Todo ello, junto con la inauguración de hoteles – el City Hotel (1794) fue el primero de la ciudad – y la presencia de viviendas de estilo federal, entre ellas la que había hecho de residencia presidencial para George Washington (en el número 39), dotaron a esta avenida de un nuevo carácter, equiparable tan solo a la Wall Street de las instituciones financieras, las compañías de seguros, las casas de subastas y las mansiones más lujosas. El

inglés John Lambert hizo la siguiente descripción de Broadway en su libro de viajes:

The street is well paved, and the foot-paths are chiefly bricked [...] book stores, print-shops, music-shops, jewellers and silver-smiths, hatters, linen-drapers, milliners, pastry-cooks, coach-makers, hotels, and coffee-houses [...] The houses in the Broadway are lofty and well built. They are constructed in the English style and differ but little from those of London... (1814, 2: 56)

Precisamente en la zona baja de Broadway, frente a Bowling Green, se realizó otra de las obras más importantes de este periodo: la demolición definitiva de Fort George (1788). En su lugar se levantaría la Government House, una mansión presidencial que nunca llegó a servir como tal, pues Nueva York dejó de ser capital federal antes de que los trabajos hubieran terminado. Sí funcionó, en cambio, como residencia del gobernador del condado, aunque también por pocos años, hasta que la capitalidad del estado de Nueva York se trasladó a Albany en 1797. El edificio se convirtió entonces en hotel, más adelante, en aduana y, finalmente, fue demolido en 1815 por decisión del gobierno municipal.

Todo el extremo sur de la isla fue, en realidad, objeto de importantes reformas. La economía y el funcionamiento de la ciudad dependían en gran medida de las instalaciones portuarias, y sin embargo, todavía a finales del siglo XVIII, estas consistían básicamente en un conjunto de muelles menores, destartados y, casi todos, de propiedad privada, hacinados a lo largo de la costa este (Pomerantz 1965, 259). El escritor y artista irlandés Isaac Weld, Jr. apuntaba de este modo la necesidad de una intervención:

Instead of having the borders of the rivers crowded with confused heaps of wooden store houses, built upon wharfs projecting one beyond another in every direction, New York would have been one of the most beautiful sea-ports in the world. (1799, 152)

Por fin en 1798, el Consejo Municipal recibió la autorización de la Administración provincial para adecentar y reconstruir los muelles desde Whitehall Slip hasta el Fly Market de acuerdo con unas

⁹ El brote iniciado en julio de 1798 provocó más de 1.300 muertes nada más que en los meses de septiembre y octubre de aquel año (Stokes 1915-28, 1: 392).

¹⁰ Editada en Nueva York por los médicos Samuel L. Mitchill, Elihu H. Smith y Edward Miller e impresa por T. & J. Swords en Columbia College, se publicó trimestralmente entre 1797 y 1824 (R.J. Kahn, P.G. Kahn 1997).

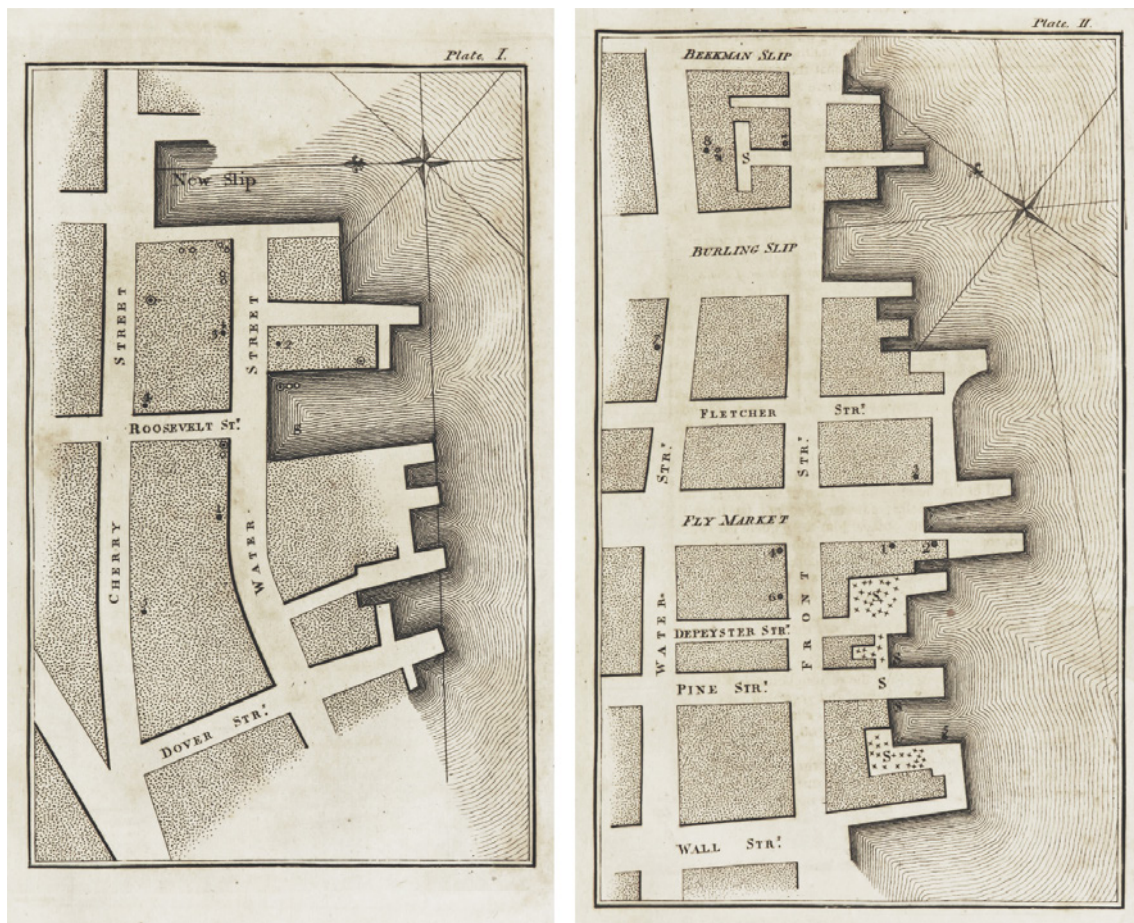


Figura 2 Plate I y Plate II, incluidas en el artículo de Valentine Seaman «An Inquiry into the Cause of the Prevalence of the Yellow Fever in New-york» para *Medical Repository*, 1797. Washington DC, US National Library of Medicine, Digital Collections. <http://resource.nlm.nih.gov/101290761>.

Sobre las plantas, los números localizan los casos mortales de fiebre amarilla y las cruces indican las zonas particularmente anegadas de agua putrefacta. Estas láminas pueden contarse entre las de carácter epidemiológico que aparecieron con la entonces todavía joven geografía médica

especificaciones dadas.¹¹ Unos años antes también se habían emprendido las obras de ampliación y mejora de los muelles de la orilla opuesta, junto con el ensanche y la pavimentación de Greenwich Street y la definición y regularización de todas las intersecciones viarias al oeste de Broadway. A comienzos del siglo XIX, todas estas reformas llevadas a cabo sobre las instalaciones portuarias y sus alrededores habían mejorado el aspecto de uno de los símbolos de la ciudad. John Lambert, quince años después de Weld, describió el panorama de esta forma:

The wharfs are large and commodious, and the warehouses, which are nearly all new buildings, are lofty and substantial. The merchants, ship-brokers, &c. have their offices in front on the ground floor of these warehouses. These ranges of buildings and wharfs extend from the Grand Battery, on both sides the town, up the Hudson and East rivers. (1814, 2: 62)

Dada su relación íntima con estas instalaciones, cabe mencionar brevemente aquí las líneas de ferri operativas a finales del XVIII: dos entre Manhattan y Brooklyn, una antigua desde Fly Market y

¹¹ N.Y. State Laws, XXI Sess., April 3, 1798, ch. 80.

otra nueva desde Catherine Slip; y tres entre Manhattan y Nueva Jersey, las antiguas a Paulus Hook y a Hoboken, y la nueva a Elizabethtown. También en la década de 1790 llegarían las rutas de conexión con Staten Island y Governors Island.¹² Los transbordadores entre Manhattan y sus inmediaciones fueron objeto fundamental de debate en el Nueva York decimonónico. De hecho, ya en 1802 se registró la primera idea acerca de un puente sobre el East River que mejorara unas comunicaciones que no resolvían los servicios marítimos.

Las operaciones en el Battery se completaron con la modificación, a base de material de relleno, de la línea de costa extendida desde la zona baja de Greenwich Street hasta Whitehall. Cubierta con vegetación, aquella porción de terreno ganada al agua quedó configurada verdaderamente como un parque de recreo con vistas a la bahía: «The battery however, in the summer season, furnishes the citizens with an agreeable walk, which is open to refreshing breezes from the bay» (*The New York Directory for 1786* [1786] 1905, 6-7).

4 La cartografía neoyorquina de finales del XVIII: últimos retratos como ciudad

Pese a la agitación de estos años de reconstrucción patriótica, apenas puede decirse que se levantara un auténtico plano de Nueva York. El hecho resulta, cuando menos, llamativo, primero porque la ciudad había simultaneado los títulos de capital federal, capital del estado homónimo y cabeza de la recuperación económica del país, y segundo porque tanto George Washington como Thomas Jefferson eran magníficos topógrafos y, como tales, se les supone una especial afección por la cartografía.¹³

Concretamente del periodo de Nueva York como capital federal (marzo 1789-agosto 1790), lo más parecido a un plano urbano es el grabado elaborado conjuntamente por John McComb Jr.¹⁴ y Cornelius Tiebout¹⁵ para *The New-York Directory and Register for the Year 1789*.¹⁶ Se trata, por tanto, de una lámina plegada e incluida en una suerte de 'registro reducido' de la población municipal [fig. 3]. Los directorios eran una tradición importada de Londres: el primer directorio neoyorquino, *A Directory for the City of New York*, data de 1665 y consiste en un listado con los nombres (casi todos neerlandeses) de los cabezas de familia.¹⁷ El que incluyó el grabado de McComb Jr. y Tiebout era, en

realidad, el tercer directorio neoyorquino realizado una vez terminada la guerra; sin embargo, los dos primeros (1786 y 1787; no existió el de 1788) se publicaron sin incluir en ellos una planta de la ciudad, por más que las características intrínsecas del documento – una relación de nombres con sus respectivas profesiones y lugares de residencia – parecieran reclamarla.

La planta de McComb y Tiebout presenta una escala aproximada de 1:13.000 y ocupa una lámina de 225 × 365 mm. Tiene una escala gráfica en pies y una rosa de los vientos de ocho puntas y flor de lis en el Norte. El dibujo, en blanco y negro, es sencillo pero cuidado. Los diferentes recursos gráficos empleados por los autores – grosores y tipos de línea, ligeros sombreados, rayados y rellenos sólidos – consiguen transmitir la idea de una ciudad en pleno proceso de cambio, sobre todo en la zona norte, con caminos, calles y parcelas a medio definir. En el ángulo superior izquierdo incluye dos leyendas, una con 37 edificios singulares y otra con los 7 distritos (*wards*) de la ciudad.

Entre los edificios destacados sobresalen el recién nombrado Federal Hall (1), Saint Peter's

¹² Sobre los servicios de ferri en este periodo, véase *Minutes of the Common Council of the City of New York 1784-1831*, vol. 2 (1917). New York: M. B. Brown printing & binding co. (cf. Pomerantz 1965, 261-9).

¹³ Sobre esta faceta de los presidentes Washington y Jefferson, véase Ruiz Morales 2011.

¹⁴ John McComb Jr. (1763-1853) fue uno de los arquitectos más importantes de Nueva York durante el periodo federal. Entre sus obras destacan el New York City Hall, la St. John's Chapel (1803-07) y Castle Clinton o Fort Clinton (1808-11), una construcción militar para la defensa del puerto (New York Historical Society 2018).

¹⁵ Cornelius Tiebout (1777-1832) está considerado el más precoz de los grabadores nacidos en Estados Unidos. En la década de 1790 marchó a Inglaterra para mejorar su formación y cuando regresó a Nueva York destacó principalmente por sus retratos y vistas de hitos urbanos como el Federal Hall, la Trinity Church o el Columbia College (Marter 2011).

¹⁶ El título original completo de la obra es *The New York Directory, and Register, for the Year 1789. Illustrated with an Accurate and Elegant Plan of the City of New-York, and Part of Long-Island, Including the Suburbs, with All the Streets, Lanes, Public Buildings, Wharves, &c. Exactly Laid Down, from the Latest Survey*.

¹⁷ De los históricos directorios de Nueva York, muchos han sido digitalizados y son accesibles online a través de la New York Public Library (<https://digitalcollections.nypl.org/collections/new-york-city-directories/#/?tab=about>).



Figura 3 John McComb Jr. (cartógrafo) y Cornelius Tiebout (grabador), *Plan of the City of New York*. Nueva York, 1789. Grabado en cobre, 225 × 365 mm, escala ca. 1: 13.000.

New York Historical Society, Museum and Library.

<https://www.nyhistory.org/mapping-america%E2%80%99s-road-revolution-independence>

Church (9) - la primera iglesia católica de Manhattan -¹⁸ el Columbia College (10), el reformatorio conocido como Bridewell (30), el asilo (31), el hospital (33),¹⁹ el emblemático teatro de John Street (34)²⁰ y el cementerio judío (35), en su ubicación tradicional. Aunque en proceso de derribo desde el año anterior (1788), Fort George (24) también figura entre estos edificios. No es el caso del resto de construcciones militares que durante la guerra habían hecho de la ciudad una fortaleza, todas - excepto las cercas del Battery - habían sido ya dismanteladas.

En cuanto a las divisiones administrativas, continuaban siendo las mismas que habían autorizado y cartografiado la Carta Montgomerie (1730) y el plano de Lyne-Bradford (1731),²¹ salvo por el séptimo distrito. Recogido en la leyenda como «Out Ward», agrupaba todas las manzanas de extraordinaria regularidad geométrica situadas al este del Fresh Water Pond, en las antiguas propiedades de las familias Rutgers, Bayard y DeLancey. Las calles de este nuevo y extenso barrio mantenían el trazado casi ortogonal que había comenzado a implantarse en dicha zona durante el

¹⁸ En 1784, el estado de Nueva York aprobó una ley (Laws of N.Y., ch. 18, April 6, 1784) de igualdad para todas las confesiones religiosas, incluida la católica (hasta entonces ilegal, como en Gran Bretaña). Se iniciaba así un proceso de fundación y construcción de nuevos templos, así como de rehabilitación de las iglesias y los edificios de culto que durante la guerra habían sido especialmente maltratados. Sobre los cambios en la libertad religiosa de Nueva York, véase Mead 1919.

¹⁹ Este hospital, ya presente en cartografías previas, había sido erigido en 1773 según el diseño del arquitecto John McComb Sr., progenitor del delineante del plano. El edificio fue destruido en un incendio en 1775 y las obras de rehabilitación no finalizaron hasta 1791.

²⁰ Construido en 1767, el teatro de la calle John llegó a ser el más renombrado de Nueva York. Estuvo en funcionamiento hasta la apertura del Park Theater, en Park Row, en 1798 (Jackson 2010c).

²¹ El plano Lyne-Bradford (*A Plan of the City of New York from an actual Survey Made by James Lyne*) fue el primero en mostrar, mediante líneas de trazos y grandes rótulos, un Nueva York dividido administrativamente en distritos: West, South, Dock, East, North y Montgomerie wards. Sobre este plano véase Del Cid Mendoza 2015, 2: 359-68.

segundo tercio del siglo XVIII. Aun así, es preciso señalar que muchas de ellas (como las actuales Clinton y Reade) eran por entonces solo un proyecto y no una realidad construida, como desvela su falta de nombre en el plano – un detalle a tener en cuenta, puesto que este debía hacer las veces de callejero y permitir la localización de las señas del directorio. En este sentido cabe mencionar, además, la denominación de las calles First, Second y Third (también en el Out Ward) como antecedente de la ‘numeración anónima’ que llegaría en 1811 con el Plan de los Comisionados.

La planta de McComb y Tiebout fue, también, pionera en el dibujo de una geometrizada costa occidental de Manhattan. La guerra había impedido que la ampliación del frente de Nueva York hacia el Hudson – anunciada sutilmente en cartografías anteriores, como la de Lyne-Bradford o las del Lugarteniente Bernard Ratzer ²² fuera una realidad consumada hasta unos años después de la guerra. El directorio de 1789 presenta finalmente una calle Greenwich con un trazado más amplio y recto (desde el Battery hasta Cortlandt St., y después hasta Reade) y una sucesión de muelles a su lado.

El primer plano de Nueva York editado como tal, y no como parte de otro documento, desde que los Estados Unidos alcanzaran la independencia, llegó en 1797. *A New & Accurate Plan of the City of New York in the State of New York in North America* fue elaborado por el topógrafo de la Administración local Benjamin Taylor ²³ y el grabador de origen escocés John Roberts, de ahí su sobrenombre, el *Taylor-Roberts Plan* [fig. 4].

El dibujo es detallado y preciso, y aporta abundante información acerca de las áreas ‘urbanizadas’ ²⁴ los espacios públicos, los muelles, las líneas de ferri y las escasas zonas en las que todavía afloraban algunos restos del paisaje natural de la isla. De hecho, parte de la importancia de esta planimetría, como destacan Cohen y Augustyn (1997, 94), reside en que de alguna forma fue la última en retratar Manhattan tal cual se encontraba en aquel momento, pues durante el siguiente cuarto de siglo la cartografía, con carácter oficial o no, se centró en el planeamiento y la especulación.

En el *Taylor-Roberts Plan*, el área urbana se

ha extendido hasta alcanzar North Street (actual Houston), si bien lo que queda del Fresh Water Pond, además de un fragmento equiparable al trapecio que hoy definen Leonard, Lafayette, Howard y Varick, está todavía por ocupar, probablemente – como se deduce del dibujo –, debido a la orografía y la presencia de agua. A diferencia de otros planos anteriores, dentro de cada manzana el cartógrafo representó la superficie real ocupada. Se aprecian así los escasos edificios que se elevaban en los actuales Soho y Lower East Side.

Entre las singularidades del plano se encuentra el dibujo en miniatura de los alzados de la Government House, el Columbia College, el Federal Hall, la prisión municipal, el reformatorio y el hospicio – derribado pocos años después para la construcción del nuevo ayuntamiento (1803-11), proyectado por John McComb, Jr. y Joseph-François Mangin -. Otros equipamientos civiles, como la antigua lonja, el hospital y el John Theater, así como los centros de las diferentes confesiones religiosas, fueron señalados en el plano nada más que con el dibujo de sus cubiertas.

Los tres jardines públicos de este Nueva York de finales del XVIII también aparecen representados por primera vez en el Taylor-Roberts Plan: The Common, rebautizado como The Park tras haber sido cercado y arreglado; Bowling Green, con nuevos árboles y por fin sin el pedestal de la estatua ecuestre de Jorge III, que había sido derribada por los patriotas en julio de 1776; ²⁵ y el Battery, ampliado y con vegetación, como un bonito parque con vistas a la bahía. Además de estos tres espacios abiertos, figura una incipiente Hudson Square, germen del actual St. John’s Park en Tribeca.

Taylor representó en su obra la nueva división administrativa fijada en 1791, ²⁶ que redibujó los límites de los antiguos barrios y sustituyó sus nombres tradicionales (South, West, North, East, Dock, Montgomerie y Out) – que hacían referencia a una localización o a una época – por números ordinales (First, Second, Third, Fourth, Fifth, Sixth y Seventh). Probablemente, el cambio en la designación respondía a una cuestión funcional, facilitar el conteo del crecimiento de la ciudad: cincuenta años después, a mediados del XIX, los barrios eran

²² Sobre el Ratzen Plan y el Ratzer Maps (elaborados entre 1766 y 1767), véase Del Cid Mendoza 2015, 2: 386-98.

²³ Benjamin Taylor (1746-1832), topógrafo de profesión, trabajó al servicio del ejército británico en la guerra franco-india y para el ejército patriota durante la guerra de la Independencia. Entre 1794 y 1815 ocupó el cargo de topógrafo de la ciudad y, como tal, realizó numerosos estudios de reconocimiento de Manhattan, Harlem, Brooklyn, Williamsburg y Queens.

²⁴ Se entiende aquí por ‘urbanizada’ el área que forma parte de la trama urbana, prescindiendo del sentido estricto del término, según el cual, la calle urbanizada es aquella dotada de pavimento, luz y demás servicios.

²⁵ Muchos años después del mítico derribo, el pedestal continuaba ocupando el centro de Bowling Green, como es visible en la planta de McComb y Tiebout para el directorio de 1789.

²⁶ Laws of N.Y., ch. 18, February 28, 1791.



Figura 4 Benjamin Taylor (cartógrafo) y John Roberts (grabador), *A New & Accurate Plan of the City of New York in the State of New York in North America*. Nueva York, 1797. Grabado en cobre, 622 × 952 mm. New York Public Library, Digital Collections. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47da-efa7-a3d9-e040-e00a18064a99>

ya 22. En este sentido, fue completamente distinto el remplazo de todos los nombres que guardaban relación con la Corona británica por otros inspirados en los valores revolucionarios o en el paisaje autóctono. Así, por ejemplo, Crown se convirtió en Liberty, King en Pine, Duke en Stone y Queen en Pearl. Este último estaba íntimamente ligado a la vida cotidiana neoyorquina: las ostras eran tan abundantes en el puerto que durante los siglos

XVII y XVIII se convirtieron en uno de los pilares alimenticios de los ciudadanos. De hecho, la concha de ostra se empleó en la propia pavimentación de la calle Pearl y como aditivo para el mortero de la antigua Trinity Church. Por tanto, todos estos cambios toponímicos se deben entender como parte del procedimiento de americanización y renovación identitaria del Nueva York constitucional.

5 Conclusiones

Se resumen aquí, a modo de conclusiones, algunas de las ideas desarrolladas a lo largo del texto.

Entre 1783 - año en que se reconoce la independencia de los Estados Unidos de América y las tropas británicas abandonan definitivamente Manhattan - y 1811 - fecha en la que el Consejo Comunal recibe el documento que guiaría el trazado urbano de toda la isla, el llamado Commissioners' Plan - Nueva York vive unos años transitorios pero decisivos en su historia: encabeza la recuperación económica de la nueva nación y pone en marcha una dinámica imparable que termi-

nará por convertirlo a comienzos del XX en la metrópolis por antonomasia.

Nueva York deviene simultáneamente capital federal, capital del estado homónimo y líder económico del país, sostenido por un nuevo y estable sistema financiero, unas relaciones mercantiles reformadas y una vigorizada industria local. La prosperidad política y económica tiene consecuencias sociales - una población en crecimiento exponencial - y urbanísticas.

Al final de la guerra, Nueva York era una ciudad en ruinas. En 1784 la Administración munici-

pal designa un comité encargado de controlar 'la reconstrucción de la ciudad'. Las obras de este periodo atañen principalmente al levantamiento y la rehabilitación de todo tipo de edificios - algunos con carácter oficial y patriótico -, el desmantelamiento de construcciones militares, la realineación y el solado de numerosas calles - sobre todo en la zona comercial - y la reforma de las instalaciones portuarias (y los ferris). Entretanto, la trama urbana continúa su expansión hacia el norte de la isla, y siempre según varios patrones en retícula.

Junto con las transformaciones físicas, en este arco cronológico redefinen y consolidan su identidad, por ejemplo, Wall Street, Broadway, Greenwich, Bowling Green, el Battery... Nueva York al completo, pues en 1811 se firmaría el proyecto urbanístico con el que materializar su nueva conciencia metropolitana. Con anterioridad a este documento, la visión cartográfica contemporánea corrió a cargo de dos imágenes: un plano de directorio, que presenta una 'ciudad estadounidense', con sus nuevas instituciones nacionales, y en un estado efervescente de cambio; y un auténtico plano urbano detallado y preciso, elaborado por un empleado público, que muestra una ciudad ya renovada y fortalecida en su idiosincrasia, en proceso de crecimiento y de expansión territorial. Se reivindica, así, la labor de ambos planos como catalizadores del desarrollo urbano y colaboradores

en la construcción de la identidad neoyorquina.

En el complejo proceso de configuración (material e inmaterial) de una ciudad, la cartografía histórica - al igual que otras disciplinas, como la literatura de viajes, por ejemplo (empleada aquí igualmente) - ocupa un lugar privilegiado. Los mapas y planos son expresiones polisémicas de su época: en ellos se conjugan conocimiento científico, avances técnicos, conceptos políticos y filosóficos, ideales cívicos y tensiones sociales. El siglo XVIII, además, sobre todo en sus décadas finales, supuso la divulgación de los planos geométricos elaborados con objetivos no ya solo figurativos, sino operativos: su intención fue más allá de la representación fidedigna - lo cual no significa neutral - de la realidad y comenzaron a ser la imagen precoz de un futuro deseado que se anticipaba, precisamente, para hacerlo posible. Se puede decir, por tanto, que a partir de entonces los planos de ciudad dejaron de ser meros retratos de la realidad para convertirse en instrumentos imprescindibles para la transformación de dicha realidad.

Este trabajo se enmarca en el, afortunadamente ya amplio, espectro de investigaciones en las que la cartografía urbana deja de ser atendida como una fuente de información aséptica para pasar a ser estudiada como un ámbito de interés primordial por cuanto aporta activamente a la construcción de un lugar, de su memoria y capital simbólico.

Bibliografía

- Burrows, E.G.; Wallace, M. (1999). *Gotham: A History of New York City to 1898*. New York: Oxford University Press.
- Ballon, H. (2012). *The Greatest Grid: The Master Plan of Manhattan, 1811-2011*. New York: Museum of the City of New York; Columbia University Press.
- Cohen, P.E.; Augustyn, R.T. (1997). *Manhattan in Maps, 1527-1995*. New York: Rizzoli.
- Del Cid Mendoza, A. (2015). *Cartografía urbana e historia de la ciudad. Granada y Nueva York como casos de estudio* [tesis doctoral], 3 vols. Granada: Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/42149>.
- Doumato, L. (1980). *Pierre Charles L'Enfant*. Monticello: Vance Bibliographies.
- Federal Hall Memorial Associates (1963). *The Federal Hall Memorial, Seat of the Founding of the Government*. New York: Federal Hall Memorial Associates, Inc.
- Homburger, E. (1994). *The Historical Atlas of New York City: A Visual Celebration of Nearly 400 Years of New York City's History*. New York: Henry Holt and Co.
- Jackson, K.T. (ed.) (2010a). «Hamilton, Alexander». *The Encyclopedia of New York City*. 2nd ed. Cumberland: Yale University Press.
- Jackson, K.T. (ed.) (2010b). «Jay, John». *The Encyclopedia of New York City*. 2nd ed. Cumberland: Yale University Press.
- Jackson, K.T. (ed.) (2010c). «Theater». *The Encyclopedia of New York City*. 2nd ed. Cumberland: Yale University Press.
- Kahn, R.J.; Kahn, P.G. (1997). «The Medical Repository. The First U.S. Medical Journal (1797-1824)». *The New England Journal of Medicine*, 25, 1926-30. <https://doi.org/10.1056/NEJM199712253372617>.
- Lambert, J. (1814). *Travels Through Canada and the United States of North America in the Years 1806, 1807, 1808*. 2 vols. London: Dorg and Storling. <https://www.loc.gov/item/19012175/>.
- Marter, J. (2011). «Tiebout, Cornelius». *The Grove Encyclopedia of American Art*. New York: Oxford University Press.
- Mead, N.P. (1919). «Growth of Religious Liberty in New York City». New York State Historical Association, *Proceedings of the New York State Historical Association*, vol. 17. Albany: New York State Historical Association, 141-53. <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015054465086?urlappend=%3Bseq=185>.
- New York Historical Society (2018). *Guide to the John McComb Architectural Drawings Collection. Biographical/Historical Note*. <http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/nyhs/mccomb/bioghists.html>.
- Pomerantz, S.I. (1965). *New York, An American City, 1783-1803: A Study of Urban Life*. Port Washington: I.J. Friedman.
- Ruiz Morales, M. (2011). «Washington, Jefferson y Lincoln, tres topógrafos memorables». *Mapping*, 150, 22-47.
- Seaman, V. [1797] (1800). «An Inquiry into the Cause of the Prevalence of the Yellow Fever in New-York». *Medical Repository*, 1 (2nd edition), 303-23.
- Stokes, I.N.P. (1915-28). *The Iconography of Manhattan Island, 1498-1909: Compiled from Original Sources and Illustrated by Photo-intaglio Reproductions of Important Maps, Plans, Views, and Documents in Public and Private Collections*. 6 vols. New York: R.H. Dodd.
- The New York Directory for 1786* [1786] (1905). New York: The Winthrop Press.
- The U.S. National Archives (2018). «The Founding Fathers: New York». <https://www.archives.gov/founding-docs/founding-fathers-new-york#hamilton>.
- United States Continental Congress; Worthington Chauncey Ford; Gaillard Hunt; John Clement Fitzpatrick; Roscoe R. Hill; Kenneth E. Harris; Steven D. Tilley; Library of Congress. Manuscript Division (1904-37). *Journals of the Continental Congress, 1774-1789*. Washington: US Govt. <https://lccn.loc.gov/05000059>.
- Watson, E. (1856). *Men and Times of the Revolution, or, Memoirs of Elkanah Watson, including the Journals of Travels in Europe and America from the Year 1777 to 1842 with His Correspondence with Public Men and Reminiscences and Incidents of the Revolution*. Ed. by Winslow C. Watson. New York: Dana & Co. Publishers. <https://www.loc.gov/resource/lhbt.04951/?sp=1>.
- Weld, I. Jr. (1799). *Travels Through the States of North America, and the Provinces of Upper and Lower Canada, during the Years 1795, 1796 and 1797*. London: John Stockdale.

Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti

Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia

Elisabetta Concina
Ricercatrice indipendente

Abstract The article analyzes the history of restoration and decoration, at the end of the nineteenth century, of the entrance porch and ground-floor mosaic of the Ca' d'Oro Palace on the Grand Canal in Venice. A letter written in 1897 by Camillo Boito to Giorgio Franchetti, recently found, confirms the involvement of Boito, so far only mentioned in literature, on the restoration of the building.

Keywords Camillo Boito. Giorgio Franchetti. Ca' d'Oro. Venice. Architecture. Restoration. Mosaic.

«Ho ricevuto la sua relazione che ho letto col più vivo interesse. Al mio prossimo ritorno a Venezia ne riparleremo» risponde Giorgio Franchetti a Camillo Boito nell'agosto 1897, relativamente ad alcune questioni inerenti il restauro del palazzo della Ca' d'Oro di Venezia. Se un confronto tra i due pareva finora rivestire il carattere di un aneddoto non verificato, di una «storiella che, anche diffidandone un poco, si stava volentieri a sentire» (Fogolari 1929, 18), il ritrovamento di una minuta di Boito ci conferma invece dell'effettivo scambio di opinioni avvenuto tra il barone e l'architetto.¹

Insieme alla passione per il pianoforte e per il collezionismo di opere d'arte – che costituiranno

il primo nucleo della Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inaugurata nel 1927 – con l'acquisto dell'edificio, nel 1894, il barone Franchetti sviluppa l'interesse per l'architettura e il restauro, prendendo l'avvio appunto dal celebre palazzo tardogotico. Il suo ripristino, con l'adattamento a sede della collezione e l'allestimento museale, lo impegnano lungo tutto il corso della sua vita, non impedendogli tuttavia di dedicarsi a questioni conservative di più ampio respiro, come quelle del patrimonio architettonico veneziano e del pavimento della basilica marciana, occasioni di confronto con alcuni dei protagonisti della vita culturale dell'epoca.²

1 La minuta di lettera del 15 agosto 1897 di Camillo Boito a Giorgio Franchetti per il tramite dell'impresario edile Arturo Biondetti, incaricato dei lavori al palazzo, con il biglietto di risposta di Giorgio Franchetti, datato 19 agosto 1897, sono conservati in: Archivio storico dell'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano, Carpi D VI 9, fasc. 1.

2 Il barone Giorgio (1865-1922), figlio dell'imprenditore Raimondo e di Luisa Sara Rothschild, cresce tra Torino, Vienna e Venezia. Dopo gli studi militari, si dedica alla musica, condividendo l'amore per l'arte con la moglie Marion von Hornstein Hohenstorfeln, conosciuta a Monaco e sposata nel 1890, con la quale si stabilisce a Firenze. Negli anni successivi vivrà tra Venezia, Monaco, Vienna, Parigi, Londra e Roma. Per un profilo del collezionista e delle sue amicizie e conoscenze tra artisti e studiosi, rimando a Cremonini 2013 e a Franchetti 2013, 159-60; Augusti 1998. Egli partecipa alla sezione veneziana della Società per l'Arte Pubblica, presieduta da Pompeo Gherardo Molmenti, istituita nel 1899 per tutelare il patrimonio storico e promuovere l'arte urbana, di cui fanno parte anche Domenico Rupolo e Mariano Fortuny, coinvolti nel restauro della Ca' d'Oro: Concina 2019, 81. Sulla Società vedi anche Zucconi 1989, 107-14; Fontana 1999, 23-34. Tra il 1901 e il 1903 il barone si propone per eseguire un saggio di restauro a un tratto del pavimento marciano per scongiurare il rifacimento: Concina 2019, 117-19; Zaccariotto 2015, 116.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-01
Accepted	2020-10-03
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Concina, E. (2020). "Camillo Boito consulente di Giorgio Franchetti. Una lettera inedita sul restauro del porticato d'approdo della Ca' d'Oro di Venezia". *MDCCC*, 9, 153-164.

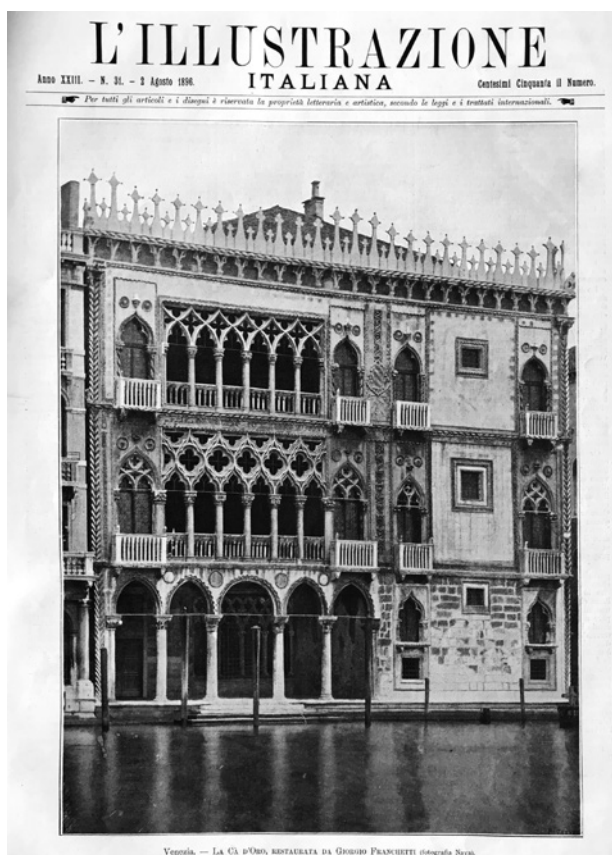


Figura 1 La Ca' d'Oro, restaurata da Giorgio Franchetti

I lavori al palazzo, che si concluderanno solo dopo la morte di Franchetti, erano volti, da un lato, al ripristino dell'edificio allo stato precedente l'intervento più significativo del XIX secolo, quello diretto dall'architetto Giambattista Meduna che, oltre ad alcune trasformazioni interne, aveva alterato l'equilibrio del celebre prospetto modificandone le aperture terrene e ne aveva sostituito parte dei rivestimenti lapidei; dall'altro alla riproposizione dell'architettura quattrocentesca, alla ricerca delle sue forme attraverso l'accurato studio del monumento. Infine, alla realizzazione di un armonioso contesto nel quale esporre le opere d'arte, evocato anche dalla fedeltà alle tecniche artistiche tradizionali.

Entro l'estate del 1896 erano compiuti gli interventi alla facciata che avevano comportato, tra l'altro, l'integrazione di alcuni elementi del coronamento merlato e la ricomposizione della quadrifora su colonnine che separa la riva d'approdo dall'atrio, come si nota nell'immagine di copertina de *L'Illustrazione italiana* del 2 agosto [fig. 1]. Le ulteriori fasi dei lavori riguardano l'apertura del

grande atrio terreno, già suddiviso in diversi ambienti e il suo rivestimento pavimentale e parietale; la ricostruzione della scala esterna nella corte e del portale di terra.

Sin qui l'iniziativa personale del proprietario che, dall'inizio del Novecento, procede in maniera discontinua. Il proseguimento del restauro e dell'adattamento dell'edificio a sede espositiva riprenderà regolarmente dopo la donazione del palazzo allo Stato, avvenuta nel maggio 1916. Interverrà quindi una commissione composta dal Soprintendente alle Gallerie, ai musei medievali e moderni e agli oggetti d'arte di Venezia, lo storico dell'arte Gino Fogolari, dall'ingegnere Ferdinando Forlati, allora architetto restauratore presso la Soprintendenza ai Monumenti di Venezia e dall'artista Mariano Fortuny y Madrazo. Con questi Franchetti si confronterà sulle opere successive che riguardano gli interventi al piano ammezzato e ai piani superiori con lo studio del loro collegamento, del percorso dei visitatori e dell'ingresso a loro dedicato; la parziale demolizione dell'adiacente palazzo Duodo Giusti, per garantire una maggiore illu-



Figura 2 La quadrifora del porticato d'approdo sul Canal Grande e il pavimento dell'atrio

minazione alle sale museali e il loro allestimento e decorazione.³

La conoscenza tra Boito e Franchetti potrebbe risalire al periodo in cui l'architetto aveva collaborato al rifacimento del palazzo acquistato dal padre Raimondo nel 1878, palazzo Cavalli Franchetti, appunto, a San Vidal. Dopo gli interventi strutturali e d'ornato effettuati alle facciate sul giardino e sul canale e, agli interni, limitatamente al pianterreno e agli ammezzati, per i quali il ruolo dell'architetto è stato quello di supervisione, è nel nuovo corpo di fabbrica dello scalone monumentale (1881-1884) che egli si esprime come progetti-

sta (Romanelli 1989, 139-201). Qui, dove realizza «la fusione di architettura e decorazione in un'opera d'arte totale, ricca di colore, che attinge alla storia senza essere eclettica» (Fontana 2002, 39), le suggestioni del gotico veneziano si uniscono a quelle dell'arte cosmatesca in un esito originale.⁴

Boito, del resto, a più riprese, si interessa e viene coinvolto nelle vicende architettoniche e urbane della città della sua formazione e degli inizi della sua carriera, in un rapporto ininterrotto che ricomprende gli studi sul palazzo Ducale e sulla basilica marciana, la partecipazione alla commissione incaricata di moderare le proposte del piano

³ Dal 1924, una seconda commissione composta da Fogolari, Forlati e da Carlo, figlio di Giorgio, porterà a termine gli interventi e nel 1929 saranno aperte al pubblico le sale espositive nel palazzo Duodo Giusti. Nel 1936 termina inoltre il consolidamento statico della facciata diretto da Forlati: Concina 2019 con bibliografia.

⁴ Fontana 1991, 18-19. Si vedano anche Marangoni 1908 e le vedute dello scalone in Bandera, Savorra 2000, 105-6.



Figura 3 Veduta dell'atrio con l'arco e il portale

regolatore e di risanamento del 1886,⁵ nonché nella veste di consulente ministeriale per il restauro.⁶

La prima questione problematica di cui è finora documentato il confronto di Franchetti con Boito era stata appunto quella della quadripora terrestre, come ricorda Fogolari:

Stando in dubbio il Franchetti, in quel tempo se demolire il muro che alla Ca' d'oro separava l'atrio d'approdo dal cortile e dovendo per ciò precisare se o no, invece del muro, vi fossero originariamente delle colonne, aveva chiamato l'architetto specialista. Venuto, quegli aveva esaminati tutti i termini della questione, li aveva controllati e pesati con molta ponderazione

e, aveva, dopo qualche giorno, dato scritto, preciso, netto e motivato il responso: che il muro era antico e doveva restare. Egli, il Franchetti, aveva subito demolito il muro e aveva trovato a posto le basi delle colonne. (Fogolari 1929, 17-18) [fig. 2].

Il muro di cui si dice era il risultato dell'intervento meduniano (1845-1849), che vi aveva aperto le porte d'accesso ai tre appartamenti ricavati nell'edificio e rimesso in opera il traforo della quadripora, precedentemente smontato e conservato. Un assetto precedente e simile a quello poi voluto dal barone apparirebbe invece in un disegno giovanile di Eugène Viollet-le-Duc, benché qui le colonni-

⁵ La considerazione è in Zucconi 1997, 269-70; vedi anche Zucconi 1989, 99-103, Fontana 1999, 48-9; Romanelli 2005, 134-41; Dellapiana 2005.

⁶ Pane 2018, 579-614; dal 1894 egli è consigliere supplente della Giunta Superiore di Belle Arti ma non risulta mai convocato: Pane 2018, 601. Nel periodo di cui si tratta, l'attività di Boito architetto riguarda la casa di riposo per musicisti 'Giuseppe Verdi' a Milano (1895-1899) e la progettazione degli interventi presso la basilica di Sant'Antonio a Padova (1893-1903) mentre continua a essere professore di Architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, di cui è anche presidente e al Politecnico di Milano. Dal 1892 dirige inoltre la rivista *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, di cui era stato promotore. Per i progetti milanesi e padovani, si vedano Savorra 2002, Castellani 2000, 2002. Sulla molteplice attività di Boito si veda anche Scarrocchia 2018.

ne non poggino, come tuttora, sul basso muretto.⁷

Quando viene nuovamente richiesto di un parere da Franchetti, nel 1897, come si diceva, Boito concorda invece sulla soluzione adottata:

La quadrifora, corrispondente al lungo androne del piano terreno, fu rimessa al suo luogo coll'aggiunta delle colonnine e di un muricciolo, su cui le colonne piantano, sicché ogni passaggio vi è intercettato e così veramente sembra che le cose dovessero stare in passato.

Si tratta, allora, di decidere come proseguire e i quesiti posti all'architetto, da lui stesso trascritti, sono:

Come si possa compiere il fondo del porticato, fra la quadrifora e l'angolo. Come si possano ornarne le pareti. Come si possa farne il pavimento.

Quesiti di natura «organica» e «simbolica», si direbbe, secondo le nozioni da lui elaborate sull'architettura, inerenti l'organismo distributivo e l'ornamento.⁸

Si tratta anzitutto di trovare la soluzione più adeguata per l'accesso al palazzo dal canale, mettendo in relazione la riva d'acqua con l'interno, nel luogo in cui un ampio arco ne comunica con l'atrio [fig. 3].

Prosegue Boito:

A prima giunta un concetto poteva parere buono: quello di un largo intercolonnio, formato dal bordonale [trave] con i soliti mensoloni di legno, retti, verso la quadrifora, da un pilastro con capitello, e sull'altra parte da una lesena oppure da un semplice capitello pensile.

Che questa sia una prima ipotesi formulata dai due in precedenza o ragionamento di Boito, non è chiaro. La sua proposta successiva, poi realizzata, tuttavia, è quella di una porta «proporzionata al palazzo», per diverse ragioni, come argomenta:

Ripensandoci, quell'ampio intecolonnio scemerebbe la ragione e, quasi direi, la espressione della quadrifora. Questa, che deve illuminare e ventilare l'androne sino al portico del cortile,

sarebbe meno libera, meno aperta dell'intercolonnio, cui spetterebbe solo l'ufficio di illuminare e ventilare un luogo piuttosto ristretto, già ventilato e illuminato col mezzo dell'arcone e, in passato, quando esisteva il rio laterale, col mezzo di altre aperture esterne. Poi un largo intecolonnio non è un ingresso e non è una difesa. Allo stesso palazzo ducale si accede, non per via di intercolonnio o di arcate, ma per via di una porta, cui la magnificenza della ornamentazione non toglie il carattere e il nome, appunto, di porta.

L'ampio spazio non risponderebbe alla funzione di accesso ed entrerebbe in contrasto con la quadrifora; con la sua «ragione» architettonica, ma anche con la sua «espressione» quale apertura e fondale luminoso e caratterizzante sul Canal Grande. Il portale, prosegue, dovrebbe avere una forma semplice, rettangolare ed essere scolpito con «il solito cordone all'interno, i soliti dentelli alternati e smussati al di fuori». Tuttavia, aggiunge,

per accordarsi con la ricchezza e la fioritura della facciata e col tempo in cui questa fu costruita, arricchirei stipiti ed architrave, facendo a spirale il cordone e combinando forse tra questo e i dentelli una serie di quadratini con rosoni sporgenti, a somiglianza di quelli che spiccavano negli stipiti dell'abbazia di S. Gregorio.⁹

L'esito sarà ancora più semplice, con la sola presenza del torciglione interno e, nella lunetta, del doppio dentello all'esterno accompagnato da un motivo fitomorfo [fig. 4].

Il rivestimento delle pareti laterali, invece, rispecchia più fedelmente le indicazioni di Boito che considerava adeguate,

ai lati verticali e sotto la travatura le fascie di marmo rosso, il broccatello di Verona, inquadranti un rivestimento di lastre non larghe di marmo greco o, meglio di cipollino antico.

Evitando ulteriori ornamenti, sulla scorta, ad esempio, dei dipinti di Vittore Carpaccio e di «altri vecchi artisti»¹⁰ [fig. 5].

⁷ Concina 2019, 76-77 e fig. 29. Fogolari riferisce l'episodio ai «primi anni del secolo», deve essere tuttavia avvenuto prima del 1896.

⁸ Boito 1880, IX-XI.

⁹ L'ex abbazia di San Gregorio si trova nelle vicinanze della basilica di Santa Maria della Salute, a Venezia.

¹⁰ Per inciso, il riferimento a Carpaccio e Giovanni Bellini era stato già chiamato in causa per la decorazione della facciata principale di palazzo Cavalli Franchetti: Romanelli 1989, 149 e figg. 144-5; qui l'autore nota inoltre un riferimento al prospetto della Ca' d'Oro.



Figura 4 Il portale



Figura 5 Il rivestimento parietale del porticato

Quanto al pavimento, conclude l'architetto:

Vorrei prendesse a tipo il pavimento rappresentato da Tiziano nel suo famoso *S. Marco della chiesa della Salute*: quadri rossi e bianchi alternati, ma divisi, in una sola direzione, da strette fasce bigie, le quali, nel caso nostro, unirebbero per via di frequenti linee continue, le arcate anteriori con lo sfondo del porticato.

Sconsigliava infatti, l'uso di mattoni posti a spina di pesce o di un tessellato, ma anche composizioni come quella raffigurata da Giovanni Mansueti nel *San Sebastiano tra San Liberale, San Gregorio, San Francesco d'Assisi, San Rocco* conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia: «un pavimento di bel disegno geometrico e di bella combinazione

di colori; già troppo ricco, al parer mio, per il porticato della Ca' d'Oro».¹¹ Lasciata cadere l'idea di suggerire un nesso tra esterno e interno del porticato, tra elementi architettonici e rivestimento, viene preferita una composizione a modulo quadrato di lastre lapidee in calcare veronese e marmo greco, che contribuisce all'armonia cromatica del pianterreno in relazione anche alla facciata.

I modelli proposti da Boito si collocano tra Quattrocento e Cinquecento, in accordo anche con l'indirizzo della rivista *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, di cui egli è direttore. Questa si proponeva di offrire, infatti, in ambito didattico e produttivo, esempi di arte applicata tratti dagli stili storici, specialmente di quei secoli «in sintonia con gli obiettivi generali della cultura postunitaria, tesa a individuare i mezzi più efficaci per co-

¹¹ Si tratta del *San Marco in trono fra i santi Cosma, Damiano, Rocco e Sebastiano*, dipinto tra il 1510 e il 1511, conservato nella basilica di Santa Maria della Salute. La tavola di Mansueti è datata al 1500. Prima di esporre questi due esempi, Boito scrive: «Bartolomeo Vivarini e anche gli altri Muranesi rappresentano spesso nelle loro tavole i lastricati di marmo: sono quasi sempre dei quadri rossi e dei quadri bianchi alternati. Di questa maniera di impiantito parlano i vecchi documenti. Pure ne facevano di più complicati e gradevoli».

struire l'identità» della nazione (Selvafolta 2002, 137). Tra questi rientra anche la pittura veneziana e di Carpaccio, richiamata da Boito e da Pompeo Gherardo Molmenti, che al pittore aveva dedicato vari studi.¹²

Ritornando all'inizio delle considerazioni dell'architetto, si legge:

Il pavimento non dovrebbe essere né troppo povero né troppo sfarzoso: lascerei quindi da parte i mattoni a spina, anche se ripartiti da liste bianche, e abbandonerei le opere tessellate, sia di modo bizantino, sia di modo cosmatesco, disdicevoli a un porticato aperto ed esterno.

Ribadisce dunque l'incongruenza di un ricco rivestimento che se non ornerà il loggiato sul canale, pure si svilupperà con varietà di forme e grande pregio di materiali lungo l'atrio. Su questo aspetto, la critica è concorde; a partire dalla posizione di Giacomo Boni al riguardo,¹³ sino all'opinione di chi, all'inaugurazione della Galleria, ne ripercorreva la storia e riconosceva che il mosaico, come la cappella del *San Sebastiano*

poco ha a che fare con la comune dimora d'un quattrocentesco veneziano; come, pur intonandosi perfettamente al superbo mosaico, assai poco con essa sembra abbia a che fare il marmoreo rivestimento, a squame rosse e bianche, delle circostanti pareti dell'atrio.

Tuttavia, nel palazzo si coglie

un'armonia di sicuro carattere, la quale fonde elementi vari, intervenuti ad arredare ed a vivificare la Ca' d'oro, in modo rispondente all'antica sua rinomanza, che finora credevamo solamente giustificata dalla leggiadra sua fronte marmorea. (Nebbia 1927, 174-5)

Effettivamente, sono questi i luoghi ove il barone si prende una licenza, a fronte della scarsità di dati

storici e iconografici e dove maggiormente si manifestano la sua dedizione e la sua attività anche manuale. Per il resto, al contrario, potrebbe piuttosto ricordare la figura di don Serafino Balestra, restauratore della chiesa di Sant'Abbondio a Como nel 1863-1864, che, scriveva Boito, «fa parlare il monumento»: «piglia un martello, e leva gli intonachi; piglia un lume, e scruta le rughe di ogni pezzo di pietra»; mette in atto l'«archeologia circospetta», l'analisi diretta del monumento e delle sue trasformazioni, integrata dai contributi degli studiosi.¹⁴

L'ambiente terreno, policromo di pietre antiche e pregiate, nelle intenzioni del barone avrebbe dovuto ospitare una galleria di sculture. Questo forse motiva, almeno in parte, la scelta del tessellato e del sectile che Boito pare disapprovare: certamente nella riva d'acqua, forse nell'atrio interno: «abbandonerei le opere tessellate...»; scelta, soprattutto, non filologica. Di questo era ben conscio lo stesso Franchetti che, come ricorda, dopo lunga riflessione, consapevole dell'impossibilità di seguire il «concetto archeologico» anche negli interventi agli interni del palazzo – ristrutturati e alterati nel corso del tempo per le esigenze abitative – preferisce discostarsene a favore di un esito esteticamente soddisfacente. Iniziando da «quella specie di cappella» ove collocare il dipinto del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna (con l'acquisto del dipinto, scrive in una lettera a Corrado Ricci, «subito mi venne in mente di dargli un degno posto in così glorioso ambiente»), proseguendo nel rivestimento parietale («Contemporaneamente pensai di sostituire a pian terreno la pittura murale col rivestimento di marmo greco e broccatello allontanandomi così completamente dall'idea di fare della Ca' d'Oro un palazzo abitabile») e nel mosaico («Coi muri impellicciati veniva di conseguenza il mosaico al pavimento che teoricamente può sembrare uno sproposito ma che va giudicato, per lo meno, dopo averlo visto»)¹⁵ Gino Fogolari giustifica ulteriormente la scelta dei materiali e del tipo di pavimento – da altri criticato forse proprio

¹² Selvafolta 2002, 147; Pavanello 2006, 57-96.

¹³ Così commentava il suo rifiuto di inviare i materiali antichi richiesti da Franchetti per l'esecuzione del pavimento: «Ritenni non meritevole di incoraggiamento lo sfoggio della moderna abilità di contraffare l'arte di tutti i tempi e di tutte le nazioni»: Boni 1923, 947. Si vedano in proposito anche Curzi 2005, Zaccariotto 2015. Sulla figura di Boni: Tea 1932 e, in rapporto all'ambiente veneziano e al dibattito sul restauro: Favaretto, Pilutti Namer 2016; Pilutti Namer 2016.

¹⁴ Nel nostro caso, i principali contributi storici di cui il barone deve aver tenuto conto, si possono riconoscere in Paoletti 1893, Boni 1887 e Cecchetti 1886, 1887. Le citazioni sono tratte da Boito 1880, 62. In argomento: Zucconi 1997, 112-17.

¹⁵ *Lettera di Giorgio Franchetti a Corrado Ricci*, 17 novembre 1916, Biblioteca Classense Ravenna, Carte Ricci-Città, b. 30, fasc. 226, sottof. 4. L'acquisto del dipinto risale al 1893. In polemica con il rifiuto di Giacomo Boni di fornirgli i materiali lapidei antichi necessari al proseguimento dei rivestimenti e con il giudizio negativo da lui espresso sul mosaico, Franchetti così motiva le proprie scelte, rammentando gli inizi dei lavori all'edificio. Le opere cominciano dalla cosiddetta cappella del Mantegna e dal pavimento sul finire dell'Ottocento e saranno riprese e terminate a partire dal 1916: Concina 2019. Corrado Ricci era allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti. Sul pavimento vedi anche Cremonini 2017.

perché «troppo bello» e «intonatissimo» – , osservando che spesso l'atrio è invaso dall'alta marea

perciò nulla conserva di antico nel pavimento che è semplice terra battuta. Hanno provato da principio a mettere dei mattoni di cotto come vi saranno stati in antico e come sono stati posti e stanno benissimo nel cortile, ma l'acqua marina li morde e li consuma prestissimo e formano conche e buche che trattengono l'acqua. Un pavimento a riquadri di pietra non sarebbe stato bene, perché dava troppo nell'occhio.¹⁶

Il coinvolgimento di Camillo Boito nella vicenda della Ca' d'Oro pareva poco probabile anche in virtù del giudizio negativo di Giorgio Franchetti nei confronti dei lavori condotti al palazzo del padre. Nella rievocazione critica, anzi, ampliato e trasformato senza rispetto della struttura originaria, era stato per il barone un esempio da cui allontanarsi (Fogolari 1929, 10-19; Cremonini 2013, 19-20). In simile conto egli affermava si dovessero tenere i pareri degli «specialisti»:

In ogni circostanza, fossero architetti, fossero medici, fossero avvocati, bisognava fare così: chiamare lo specialista, rimettersi completamente a lui, averne un preciso responso: poi far tutto il contrario ed essere sicuri di far bene. (Fogolari 1929, 18)

Al di là dell'ironia, il ricorso a Boito potrebbe essere dovuto anche al fatto che la riapertura della quadrifora era stata approvata a posteriori dalla Commissione per la conservazione dei monumenti di Venezia, come la stessa rilevava nel 1896 (Berchet 1899, 117-18). Per il proseguimento dei lavori, dunque, il barone forse riteneva opportuno rivolgersi all'autorevolezza di Boito.

La conferma di un rapporto tra i due riguarda alla Ca' d'Oro – nel periodo nel quale si sono decisi e attuati gli interventi che hanno condotto allo stato attuale la facciata e la riva d'approdo con l'atrio terreno – è interessante anche sotto un altro aspetto. Si colloca infatti nella prima fa-

se della lunga impresa di ripristino e adattamento dell'edificio, quella in cui, tradizionalmente, si voleva Franchetti meditare e compiere il suo «sogno d'arte» in solitudine, circondato tutt'al più dalla compagnia di artisti, letterati e storici dell'arte, a cominciare da Angelo Conti e Gabriele D'Annunzio, intenti insieme a lui al mosaico sullo scorcio dell'Ottocento.

Tornavo a quella porta dopo vent'anni. Vedevo, a traverso il battente, nella sala terrena, me chino con Giorgio Franchetti e con Angelo Conti, me in ginocchio come un operaio a commettere nello stucco porfidi e serpentini per rifare il pavimento di mosaico.¹⁷

Dalla ricostruzione della vicenda era già emersa l'assai probabile partecipazione di un professionista, l'architetto Domenico Rupolo, assistente quindi ispettore presso l'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto e progettista, in questi stessi anni, della Pescheria del mercato di Rialto con il pittore Cesare Laurenti. Egli, inoltre, avrebbe dovuto essere membro, nel 1916, insieme con Fogolari e Fortuny, della Commissione di sorveglianza di nomina ministeriale per il proseguimento dei lavori al palazzo. La sua assenza da Venezia per causa della Guerra, gli fa preferire Ferdinando Forlati che li porterà avanti sino alla fine degli anni Trenta.¹⁸

Ciò che è avvenuto tra il 1894 e il 1916, infatti, è scarsamente documentato rispetto al periodo successivo, quando la proprietà dell'edificio diviene pubblica e le opere sono seguite da funzionari statali. Quello che si va delineando, tuttavia, anche con il contributo della testimonianza di Boito, è un quadro più sfaccettato di quello sinora tramandato. In esso la Ca' d'Oro appare non tanto l'opera di un esteta collezionista e dilettante d'architettura, quanto piuttosto come il frutto di studio, riflessioni e suggerimenti di quanti, a vario titolo, vi si sono confrontati; considerazioni e consigli filtrati dalla personalità del barone ma che hanno concorso alla storia del monumento.

¹⁶ Lettera di Gino Fogolari a Corrado Ricci, 11 novembre 1916, Biblioteca Classense Ravenna, Carte Ricci-Città, b. 30, fasc. 226, sottof. 4.

¹⁷ D'Annunzio 1916, 1308. L'episodio si riferisce al 1896, durante il soggiorno di Angelo Conti a Venezia (1894-1896); la stesura della *Licenza* risale al maggio-giugno 1916: Ricorda 1991, 149-69, Coletti 1991, 317-29.

¹⁸ Concina 2019. Sulla figura e l'attività di Rupolo: Portieri 2001 e il *Regesto degli Operatori* in Bencivenni, Dalla Negra, Griefoni 1992, 313-52.

Bibliografia

- Augusti, A. (1998), s.v. «Franchetti, Giorgio». *Dizionario biografico degli italiani*.
- Bandera, M.C.; Savorra, M. (2000). *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita = Catalogo della mostra* (Padova, 2 aprile-2 luglio 2000). A cura di G. Zucconi, F. Castellani. Venezia: Marsilio, 105-10.
- Bencivenni, M.; Dalla Negra, R.; Grifoni, P. (1992). *Monumenti e istituzioni. Parte seconda. Il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia. 1880-1915*. Firenze: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le province di Firenze e Pistoia, sezione didattica.
- Berchet, F. (1899). *Quarta relazione dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti del Veneto*. Venezia: Compositori.
- Boito, C. (1880). *Architettura del Medio Evo in Italia con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*. Milano: Hoepli.
- Boni, G. (1887). «La Ca' d'Oro e le sue decorazioni policrome». *Archivio Veneto*, 34, 115-32.
- Boni, G. (1923). «La nave di Nelson, il ponte di Londra e la Ca' d'Oro di Venezia». *La Lettura*, 1 dicembre 1923, 945-7.
- Castellani, F. (2000). «Nel cantiere del Santo». Zucconi, G.; Castellani, F. (a cura di), *Camillo Boito, un'architettura per l'Italia unita = Catalogo della mostra* (Padova, 2 aprile-2 luglio 2000). Venezia: Marsilio, 111-39.
- Castellani, F. (2002). «Boito nella Basilica del Santo: i disegni 'di cantiere'». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 111-31.
- Cecchetti, B. (1886). «La facciata della Ca' d'Oro dello scalpello di Giovanni e Bartolomeo Buono». *Archivio Veneto*, 31, 201-4.
- Cecchetti, B. (1887). «Nomi di pittori e lapidisti antichi». *Archivio Veneto*, 33, 43-65.
- Coletti, F. (1991). «Immagini di Venezia nella 'Licenza' alla 'Leda senza cigno'». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, 317-29.
- Concina, E. (2019). *Il «palagio traforato». La Ca' d'Oro nella Venezia tra Otto e Novecento*. Padova: Poligrafo.
- Cremonini, C. (2013). «Giorgio Franchetti collezionista e la Ca' d'Oro». Cremonini, C.; Fergonzi, F. (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 maggio-24 novembre 2013). Roma: MondoMostre, 17-27.
- Cremonini, C. (2017). «Guido Strazza e Venezia. Le pietre di Ca' d'Oro». Cremonini, C.; Ferrara, D. (a cura di), *Memoria e progetto. Guido Strazza per Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 10 dicembre 2017-8 aprile 2018). Crocetta del Montello: Antiga Edizioni.
- Curzi, V. (2005). «Musei e collezioni a Venezia nella prima metà del Novecento. La Ca' d'Oro, le Gallerie dell'Accademia e la collezione Donà delle Rose». Calegari, P.; Curzi, V. (a cura di), *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*. Bologna: Bononia University Press, 185-98.
- Damerini, G. (1992). *D'Annunzio e Venezia*. Postfazione di Paladini, Giannantonio. Venezia: Albrizzi.
- D'Annunzio, G. (1964), «Licenza». Bianchetti, E. (a cura di), *Prose di romanzi*. Milano: Mondadori, vol. 2, 1243-364.
- Dellapiana, E. (2005). «Camillo Boito (1836-1914)». Restucci, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Milano: Electa, 2: 622-39.
- Favaretto, I.; Pilutti Namer, M. (a cura di) (2016). *Tra Roma e Venezia. La cultura dell'antico nell'Italia dell'Unità. Giacomo Boni e i contesti = Atti del convegno* (Venezia, 18-19 settembre 2015). Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Fogolari, G. (1929). «Giorgio Franchetti e la Ca' d'Oro». Fogolari, G.; Nebbia, U.; Moschini, V. (a cura di), *La R. Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro. Guida-Catalogo*. Venezia: Ferrari.
- Fontana, V. (1991). «Stereometrie boitiane». Grimoldi, A. (a cura di), *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: FrancoAngeli, 13-36.
- Fontana, V. (1999). *Profilo di architettura italiana del Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Fontana, V. (2002). «Boito e l'architettura del suo tempo». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'Ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 37-46.
- Franchetti, A. (2013), «I Franchetti, una lunga storia». Cremonini, C.; Fergonzi, F. (a cura di), *Da Giorgio Franchetti a Giorgio Franchetti. Collezionismi alla Ca' d'Oro = Catalogo della mostra* (Venezia, 30 maggio-24 novembre 2013). Roma: MondoMostre, 154-62.
- Grasso, M.; Paribeni, A. (2012). «'Glaucia note rutilante d'oro': cultura del mosaico in età dannunziana tra gusto del pastiche, culto dell'autenticità e senso del pittoresco». Guidobaldi, F.; Tozzi, G. (a cura di), *Atti del XVII Colloquio dell'Associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico* (Teramo, 10-12 marzo 2011). Tivoli: Scripta Manent, 645-56.
- L'Illustrazione italiana* (1896), 31.
- Marangoni, G. (1908). «Artisti contemporanei. Camillo Boito». *Emporium*, 28(168), 405-22.
- Nebbia, U. (1927). «La raccolta Franchetti e la Ca' d'Oro». *Emporium*, 65(387), 169-84.
- Pane, A. (2018), «Camillo Boito consulente ministeriale per il restauro dei monumenti, 1879-1914». Scarrochia, S. (a cura di), *Camillo Boito moderno = Atti del convegno* (Milano, 3-4 dicembre 2014). Milano: Udi-ne: Mimesis, 2: 579-614.
- Paoletti, P. (1893). *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia. Parte prima. Periodo di transizione*. Venezia: Ongania-Naya.
- Pavanello, G. (2006). «Lo storico dell'arte veneziana». Pavanello, G. (a cura di), *L'enigma della modernità. Venezia nell'età di Pompeo Molmenti = Atti del convegno di studio* (Venezia, 17-18 ottobre 2002). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 57-96.

- Pilutti Namer, M. (2016). *Spolia e imitazioni a Venezia nell'Ottocento. Il Fondaco dei turchi tra archeologia e cultura del restauro*. Venezia: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti.
- Portieri, R. (2001). *Domenico Rupolo architetto*. Udine: Edizioni Concordia.
- Ricorda, R. (1991). «Il 'fervido asceta della Bellezza': Angelo Conti». Mariano, E. (a cura di), *D'Annunzio e Venezia = Atti del Convegno di studio* (Venezia, 28-30 ottobre 1988). Roma: Lucarini, 149-69.
- Romanelli, G. (1989). *Tra gotico e neogotico. Palazzo Cavalli Franchetti a San Vidal*. Venezia: Albrizzi.
- Romanelli, G. (2005), «Venezia e l'ambiente veneto». Restucci, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Milano: Electa, 1: 102-41.
- Savorra, M. (2002). «Boito e Casa per musicisti: un testamento in pietra per lo stile nazionale». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 167-91.
- Scarrocchia, S. (a cura di) (2018). *Camillo Boito moderno = Atti del convegno* (Milano, 3-4 dicembre 2014). Milano; Udine: Mimesis.
- Selvafolta, O. (2002). «Boito e la rivista 'Arte Italiana Decorativa e industriale': il primato della storia». Zucconi, G.; Serena, T. (a cura di), *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano = Atti della giornata di studio* (Venezia, 31 marzo 2000). Venezia: Istituto di Scienze, Lettere ed Arti, 133-66.
- Tea, E. (1932). *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*. Milano: Ceschina.
- Zaccariotto, G. (2015). «'Frammenti di porfido e serpentino'. Giacomo Boni e Giorgio Franchetti: contrasti per il reimpiego di marmi antichi a Venezia tra Otto e Novecento». *MDCCC*, 4, 115-22. <http://doi.org/10.14277/2280-8841/430>.
- Zucconi, G. (1989). *La città contesa*. Milano: Jaca Book.
- Zucconi, G. (1997). *L'invenzione del passato, Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*. Venezia: Marsilio.

Anastilosi. Un dibattito fondativo per il restauro dei monumenti antichi nell'Atene di fine Ottocento

Chiara Mannoni

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The debate on the anastylosis, which is still alive nowadays, met fundamental points within the *Athens Charter of Restoration* of 1931 and the *Venice Charter of Restoration* of 1964. However, the earlier use of this term in connection to restoration is to be found in the late Nineteenth century. In this study the origin of the concept and the practice of anastylosis is contextualized within the discussions that arose on the restoration of the Parthenon of Athens between 1890 and 1905. The conflicts on the works to carry out on the ancient temple are connected to the conceptual ambiguities, the misinterpretations and the inconsistent uses of 'restoration', 'reconstruction' and 'anastylosis' within the international debate. The earlier equivocal understanding of these terms is explained in relation to their different understanding by scholars with diverse background and provenance in Europe.

Keywords Anastylosis. Restoration of ancient monuments. Athens. Parthenon. Nineteenth-century scholarship.

Per contestualizzare ed intendere a pieno il percorso degli eventi illustrati in questo contributo, occorre prendere le mosse da definizioni teoriche che risultano cronologicamente e concettualmente a noi vicine, e costruire una prospettiva storica a ritroso fino ad arrivare al dibattito sorto in Grecia a fine Ottocento intorno al restauro archeologico. Questo non tanto, o non solo, nel tentativo di chiarire le origini delle più moderne prassi di restauro – il che, in molti casi, è già stato fatto in modo accurato – quanto piuttosto per illustrare le ambiguità, concettuali e terminologiche, che sono derivate dalle prime questioni scientifiche e metodologiche affrontate sulla conservazione dei monumenti antichi a livello internazionale.

Ciò, come vedremo, ha coinvolto in particolare la prassi dell'anastilosi, le cui prime enunciazioni di metodo, tra tardo Ottocento e inizio Novecento, si mossero su un'evidente divergenza semantica e interpretativa da parte degli specialisti di diversa estrazione che si trovarono ad operare sui restauri del Partenone di Atene.

Nel 1964, la *Carta sulla conservazione e il restauro dei monumenti e dei siti* sottoscritta dagli esperti, architetti e restauratori convenuti al Congresso Internazionale di Venezia, stabiliva che nel caso di resti antichi e strutture disgregate:

Art. 15. [...] È da escludersi 'a priori' qualsiasi lavoro di ricostruzione, mentre è da conside-

Sono grata a Chiara Piva, da sempre pronta ad incoraggiare progetti originali e nuove avventure accademiche.

I restauri contemporanei del Partenone e dell'Acropoli non sono oggetto di questo saggio. Al riguardo è disponibile un'ampia bibliografia, si consiglia: Filetici et al. 2003; Genovese 1985; Mallouchou-Tufano 1988. Utili sono anche gli *Studies for the Restoration* e i *Proceedings* dei convegni internazionali organizzati dal Ministero della Cultura greco e dall'Acropolis Restoration Service: <https://www.ysma.gr/en/open-access/publications/scientific-publications/>.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-08-01
Accepted	2020-10-01
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Mannoni, C. (2020). "Anastilosi. Un dibattito fondativo per il restauro dei monumenti antichi nell'Atene di fine Ottocento". *MDCCC*, 9, 165-178.

rarsi accettabile solo l'anastilosì, cioè la ricomposizione di parti esistenti ma smembrate. Gli elementi di integrazione dovranno sempre essere riconoscibili, e limitati a quel minimo che sarà necessario a garantire la conservazione del monumento e ristabilire la continuità delle sue forme.¹

Il documento, come è stato già sottolineato,² esprimeva una sostanziale divergenza di approccio tra 'ricostruzione' e 'anastilosì', intesa, quest'ultima, come semplice rimessa in opera di elementi originali dissestati, tenuti insieme da una quantità moderata di materiale nuovo affatto riconoscibile. Il tutto era finalizzato a garantire la conservazione del monumento e delle sue parti, e a ristabilire una certa leggibilità delle sue forme nel rispetto, secondo l'art. 11, dell'istanza tanto storica quanto estetica, lontano dunque da ogni idea di falsificazione. È evidente che il contributo di Cesare Brandi nella redazione della carta, come anche un generale affinamento di sensibilità verso la materia dell'opera, avevano giocato un ruolo determinante nel chiarire gli inganni teorici ed esecutivi del restauro inteso come ripristino. Una tale distinzione tra rifacimento e anastilosì, infatti, non era apparsa altrettanto categorica nella precedente *Carta per il restauro dei monumenti*, messa a punto ad Atene durante la Conferenza Internazionale di Architettura del 1931. Per quanto i due termini vi comparissero in due passi separati, l'art. 2 si limitava a riscontrare una certa «tendenza [...] ad abbandonare le restituzioni integrali», mentre l'art. 4 proponeva l'anastilosì quale mera operazione «conveniente» nel caso del recupero di ruderi:

Art. IV. [...] Quando si tratta di rovine, una conservazione scrupolosa s'impone e, quando le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere in posto gli elementi originali ritrovati (anastilosì); ed i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili.³

Di certo tra gli anni '30 e '60 del Novecento – ossia tra la prima e la seconda carta – nuovi approcci disciplinari, anche all'interno delle stesse archeologia e storia dell'architettura, avevano contribu-

ito a rendere meno equivoci gli spazi semantici di definizioni quali 'ripristino', 'ricostruzione', 'rifacimento' in rapporto alle pratiche di restauro. Tuttavia, ciò che emerge distintamente è che l'anastilosì, in entrambi i documenti, veniva percepita e raccomandata come prassi di pura conservazione, volta al recupero e alla rimessa in funzione dei soli elementi esistenti dissestati. Il termine restauro, di fatto, non vi è neanche menzionato.

Secondo lo studioso greco Dimacopoulos, un primo slittamento concettuale nell'uso del termine anastilosì va rintracciato proprio negli avvenimenti che anticiparono e seguirono la redazione della *Carta del Restauro* di Atene nel 1931, che avrebbero a loro volta condizionato anche il successivo atto di Venezia del 1964. In un momento storico in cui si iniziava ad «esorcizzare e condannare quale pura eresia» la ricostruzione dei monumenti antichi, il termine anastilosì, nel dibattito internazionale, venne assunto a sostituire l'idea di un restauro come rifacimento con quella di un restauro come «conservazione architettonica».⁴ Tuttavia, precisa Dimacopoulos, il termine greco Αναστήλωσις originariamente denotava proprio il restauro in tutti i suoi gradi e accezioni: protezione, consolidamento, integrazione, ripristino, e finanche ricostruzione. Pertanto, mentre il contesto greco – quantomeno inizialmente – rimase sfornito di un corrispettivo terminologico che indicasse il restauro come conservazione senza creare ambiguità interpretative, la traslitterazione errata del termine dall'alfabeto greco a quello latino avrebbe spesso portato a decifrare come colonna (στύλος) ciò che in realtà è pietra (στήλη).⁵ Ad ogni modo, ciò che occorre tener presente in questo quadro di eventi è che, già nel 1932, l'inviato italiano alla Conferenza di Atene, Gustavo Giovannoni, riconosceva l'Acropoli come campo sperimentale dell'anastilosì per eccellenza: «Nei riguardi del problema del restauro, l'Acropoli è il regno dell'anastilosì, cioè della ricomposizione degli elementi, resa possibile dalla struttura in pietra e dalla regolarità perfetta».⁶

Uno dei primi usi, forse il primo in assoluto, di tale definizione nel campo del restauro è da attribuire all'ingegnere greco Nicolaos Balanos, *ephoros* in carica, appunto, per i lavori di risanamento dell'Acropoli fin dai primi anni del Novecento. Già nel 1921, di fronte ai dissensi sollevati dal suo pro-

¹ Carbonara 1997, 648-51.

² Vedi in particolare: Dimacopoulos 1985, 16-25.

³ Giovannoni 1932, 408-20.

⁴ Dimacopoulos 1985, 16.

⁵ Dimacopoulos, in particolare, nota gli errori di traslitterazione e traduzione di alcuni architetti, ingegneri e restauratori italiani, tra i quali Piero Sanpaoli (Dimacopoulos 1985, 24).

⁶ Giovannoni 1932, 418.

gramma di Αναστήλωσις, egli aveva dovuto chiarire in maniera inequivocabile quale specifica accezione del termine intendesse mettere in opera per il recupero del Partenone:

Con suddetta anastilosi non si intende restaurare o completare o rinnovare il monumento, secondo interpretazioni o congetture soggettive, il che sarebbe davvero un sacrilegio e una profanazione per l'arte antica, ma semplicemente sollevare [riposizionare] le parti del monumento nella posizione originale, nella loro collocazione effettiva e non alternativa, impiegando nuovo materiale solamente dove è necessario per sostenere i pezzi antichi. L'anastilosi così sancita non punta a dare nuova vita al Monumento, ma semplicemente a dare un sussidio al suo studio, così come a rendere più semplice e più esatta la sua comprensione.⁷

Secondo Balanos, tale anastilosi era da intendere come azione del tutto conservativa, volta esclusivamente «a fissare [consolidare] il monumento, e a prevenire la perdita e la distruzione di una buona porzione di materiale originale».⁸ Tra le tante, spesso difformi, intenzioni che in seguito sarebbero state elaborate su tale prassi, quella di Balanos risulta essere la lettura etimologicamente più conforme al senso originale del termine. Αναστήλωσις, infatti, ancora in Dimacopoulos, deriva dallo zelo dispiegato dalla chiesa ortodossa fin dal IX secolo per «porre fine alle concezioni eretiche, e forzare il ritorno ad un principio [dottrina] corretto», che è tuttora ricordato come il trionfo ultimo del «restauro delle icone» sull'Iconoclastia.⁹ Ma al di là delle varie sfumature di significato che tale concetto potrebbe aver abbracciato nei secoli, ciò che preme considerare è se Balanos sia rimasto fedele o meno ai suoi propositi. Se si osservano i lavori da lui eseguiti sul Partenone tra il 1923 e il 1933, si può in effetti concludere che egli non fu per nulla coerente con il programma iniziale – o meglio, si sarebbe spinto ben oltre l'intento conservativo già prospettato, e accolto in seguito dalle carte del restauro.

Gli esperti greci della più recente generazione sono stati fermi nel commentare quella che possia-

mo definire l'anastilosi secondo Balanos, e nel considerarne in particolare lo scarto tra le premesse teorico-metodologiche e ciò che è stato il risultato finale vero e proprio. Secondo l'autorevole architetto Charalambos Bouras, nell'esecuzione dei lavori Balanos di fatto:

Ignorò le caratteristiche specifiche di ciascuna sezione architettonica, utilizzò quelle che si somigliavano senza curarsi della loro posizione originale, unì addirittura frammenti differenti [per creare] nuovi pezzi; ignorò il valore del materiale antico, tagliando brutalmente elementi architettonici per creare superfici lisce sulle quali incollare ulteriori frammenti o inserire travi di ferro; [...] ignorò l'integrità dei materiali [...] e usò cemento economico [...]; ignorò le implicazioni di texture e patina nelle nuove sezioni marmoree.¹⁰

Nell'interpretazione di Bouras, tale operazione avrebbe dunque comportato una «drastica ricostruzione» del Partenone, il cui scopo era proprio di «restituire al tempio il suo antico splendore, di crearne un'immagine più completa come se avesse sofferto meno danneggiamenti», in definitiva di «migliorare l'edificio dal punto di vista estetico».¹¹ Altrettanto decise sono le conclusioni della professoressa Mallouchou-Tufano:

Balanos procedette nel lavoro con incuria, produsse documentazione scarsa o nulla, non realizzò studi preliminari e disattese deliberatamente le direttive. [...] Riposizionò tali blocchi non solo nella posizione sbagliata, ma spesso anche nell'edificio sbagliato; tagliò via da essi molto del materiale originale.¹²

Una valutazione ragionata sulla figura di Balanos non è certo oggetto del nostro discorso. Per trarre una prospettiva più cauta sul suo operato sarebbe utile vagliare le analisi tecniche e i calcoli da lui stesso raccolti nel testo *Le monuments de l'Acropole. Relèvement et Conservation*,¹³ e porre tali dati in relazione con la coeva riflessione teorica sul restauro nel contesto Europeo tra gli anni '20 e '30 del Novecento. Qui ci basta constatare che la defi-

⁷ Balanos 1992a.

⁸ Balanos 1992b.

⁹ Dimacopoulos 1985, 16.

¹⁰ Bouras 1994, 324-6.

¹¹ Bouras 1994, 325.

¹² Mallouchou-Tufano 1998, 365. Simile è il commento in: Casanaki, Mallouchou-Tufano 1986, 19.

¹³ Balanos 1942.



Figura 1 Nicolaos Balanos, *Il Partenone prima dell'intervento di Anastilosi*. 1942. Fotografia. *Le monuments de l'Acropole. Relèvement et Conservation*, Paris: Charles Massin et Albert Levy

Figura 2 Nicolaos Balanos, *Partenone dopo l'intervento di Anastilosi*. 1942. Fotografia. *Le monuments de l'Acropole: Relèvement et Conservation*, Paris: Charles Massin et Albert Levy

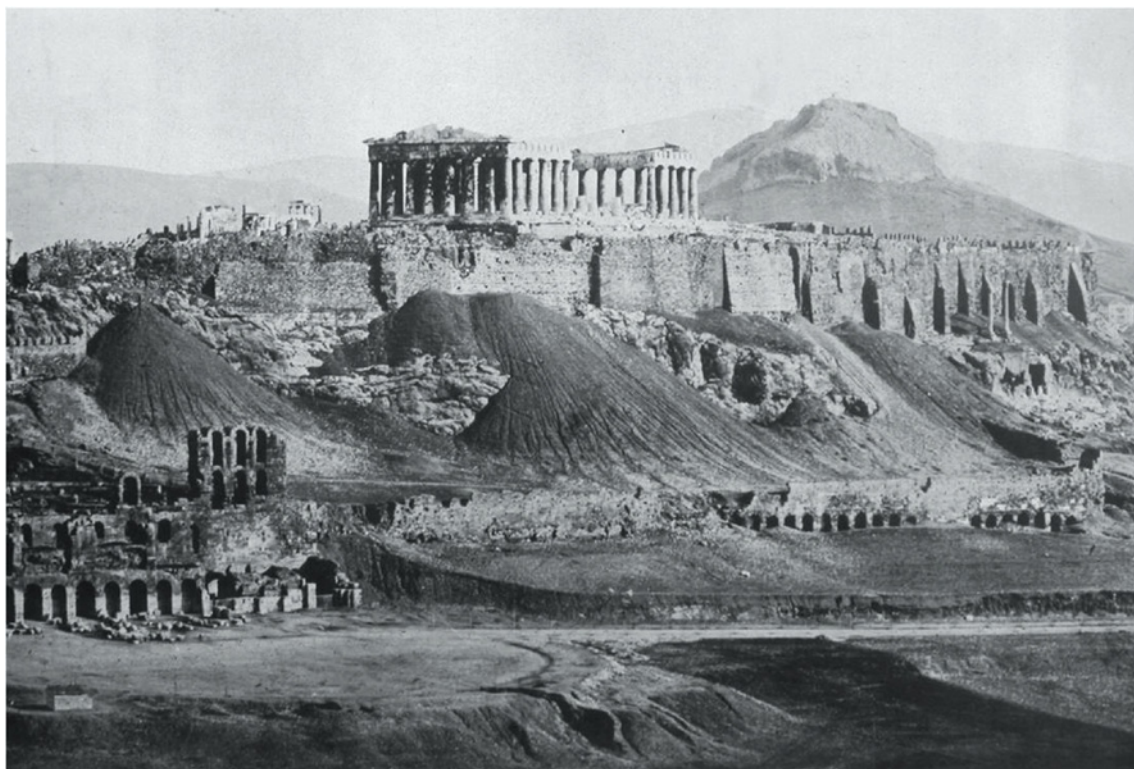


Figura 3 Petros Moraitis, *L'Acropoli a fine Ottocento*. 1880. Fotografia

nizione di anastilosi da lui proposta, insieme a tante soluzioni pratiche sperimentate sul Partenone in questi anni, è stata infine accolta dai successivi regolamenti sul restauro e promossa nonostante le evidenti ambiguità in essa insite fin dall'inizio. Va inoltre sottolineato che, per quanto i proponenti del 1921 escludessero senza mezzi termini «qualsiasi restauro [...] basato su poche parti ancora esistenti»,¹⁴ ciò che Balanos realizzò fu davvero una parziale ricostruzione del Partenone, in particolare di quel colonnato Nord che alterò in modo discutibile l'immagine storicizzata del tempio [figg. 1 e 2]. I dissensi, al tempo, furono non pochi, e provennero da esperti di diversa preparazione ed estrazione, che contestarono tanto l'utilità effettiva di tale 'sollevamento' quanto le sue stesse procedure tecnico-metodologiche: tra questi, l'architetto greco Anastasios Orlandos,¹⁵ il professore

americano William Bell Dinsmoor,¹⁶ e finanche, più tardi, il critico d'arte italiano Cesare Brandi.¹⁷ Tuttavia, anche in questo caso, gli esperti che sottoscrissero la *Carta del restauro* nel 1931 avrebbero consacrato «il commovente fervore e l'alta conoscenza» di Balanos e reso omaggio allo stesso governo greco per l'esecuzione di un lavoro tanto considerevole, aperto «alla collaborazione degli archeologi e degli specialisti di tutti i Paesi».¹⁸ In questa prospettiva, si può affermare che la vaghezza – semantica e interpretativa – già in sé implicita nei termini 'ripristino', 'conservazione', 'anastilosi' non fu risolta, bensì resa più complessa, dall'apertura del confronto sui temi del restauro a livello internazionale, e se vogliamo interdisciplinare.

Su questa linea di ragionamento vanno collocati anche gli eventi di fine Ottocento. La cronologia storica e concettuale a ritroso si muove an-

¹⁴ Balanos 1942, 9.

¹⁵ Dimacopoulos 1985, 20-2.

¹⁶ Dinsmoor 1927.

¹⁷ Brandi 1965. Vedi anche: Cordaro 2005, 166-8; Mannoni (in stampa).

¹⁸ Giovannoni 1932, 417-18. Per contestualizzare in senso ampio l'uso notevole che venne fatto dell'anastilosi in questi anni, si consiglia: Barbanera 2009, 281-358 (parte terza).

cora attorno ai lavori realizzati sull'Acropoli tra il 1898 e il 1902 [fig. 3]. A seguito di un forte terremoto che colpì Atene nel 1894 erano sorti timori sullo stato di sicurezza e sulla stabilità strutturale del Partenone, in particolare a causa di alcuni architravi del peristilio Ovest che avevano perso sostegno dopo la caduta di un abaco da una colonna. I risultati di un'accorta disamina e di un primo intervento d'urgenza avevano spinto il Ministero dell'Istruzione greco, responsabile del Servizio Archeologico, a nominare una Commissione speciale per la Conservazione dei Monumenti Antichi che risolvesse una questione alquanto spinosa: era necessario o no restaurare il Partenone?¹⁹ Le prime risposte messe a punto dalla delegazione, che, a tutti gli effetti, era composta da esperti di diversa provenienza e preparazione, risultarono tra loro del tutto discordi e contraddittorie. Mentre infatti parte del gruppo aveva proposto un restauro che includesse, tra le tante cose, operazioni consistenti quali la sostituzione dei blocchi nell'architrave e la reintegrazione di elementi lacunosi nelle colonne, l'architetto tedesco Ernest Ziller riteneva che il Partenone non avesse bisogno di nient'altro che un buon programma di consolidamento delle sezioni a rischio, «senza introdursi sulla via del restauro».²⁰ Un secondo parere venne pertanto richiesto individualmente all'architetto tedesco Josef Durm e all'archeologo britannico Francis Cranmer Penrose, ai quali si aggiunse, su proposta del governo francese, il responso dell'architetto e restauratore Lucien Magne.

Una precedente campagna di lavori era stata completata sul Partenone appena nel 1890, e aveva interessato per lo più una serie di scavi e ripuliture dentro e attorno all'area del tempio.²¹ Ancor più indietro nella prospettiva cronologica si susseguirono i primi fondamentali lavori di risanamento eseguiti sull'intera Acropoli tra il 1834 e il 1872, anno in cui fu rasa al suolo la cosiddetta Torre Franca dai Propilei [fig. 4].²² Per quanto abbiano rappresentato un momento cruciale nello sviluppo del profilo più noto del sito, come anche nell'elaborazione del concetto di restauro in sé, tali interventi vanno ascritti ad una temperie estetica e culturale ben diversa da quella che caratterizzò i lavori dell'ultimo decennio dell'Ottocento, oggetto di questa discussione. Le operazioni di purifica-

zione di questo primo risanamento, che – tra ambiguità e controversie – decretò la cancellazione di moltissime strutture medievali, bizantine e veneziane dalla rocca, si contestualizzano piuttosto nel conflitto tra archeologi greci nazionalisti e corte bavarese al potere in quegli anni, e vanno lette alla luce anche degli scarti tra neoclassicismo e romanticismo nel gusto europeo del tempo.²³ Ad ogni modo, ciò che ci interessa tener presente in questo quadro di eventi è che, quando nel 1894 venne sollevata la questione di un possibile restauro del Partenone, non solo la precedente campagna di ristrutturazione era terminata da poco più di vent'anni, ma, in maniera ancor più palese, sull'Acropoli resisteva ben poco di ciò che non fosse ritenuto strettamente 'classico' [fig. 5]. In più, a seguito dei lavori terminati nel 1890, intorno alle strutture del Partenone, dei Propilei, dell'Eretteo e del Tempio di Atena Nike erano stati raccolti e accatastati i marmi – rigorosamente 'classici' – rinvenuti durante gli scavi. Così disposti, questi non sembravano che attendere di essere ricollocati sui rispettivi templi di pertinenza.

I resoconti che infine arrivarono al Ministero dell'Istruzione greco tra il 1894 e il 1896 non risultarono essere meno contrastanti dei precedenti. Secondo l'architetto Josef Durm, il Partenone non aveva risentito che superficialmente delle conseguenze del terremoto: nondimeno egli proponeva, oltre al consolidamento necessario, il *de-restauro* completo degli interventi ottocenteschi ed una nuova serie di aggiunte, sostituzioni e ripristini decisamente impegnativa:

Consolidare i muri della *Cella* con dei nuovi pezzi di marmo, dopo aver rimosso tutti i mattoni rossi inseriti nel 1844, e riportare la grande porta del Partenone al suo stato primitivo; incollare tutti i frammenti caduti dopo il terremoto; sostituire al posto dei mattoni rossi [posti] nelle colonne nel 1842-44 dei marmi nuovi, e raddrizzare tutte le colonne che sono a terra; rincollare i capitelli della facciata Ovest e completare con nuovi blocchi di marmo [abaco e trabeazione]; [...] per il consolidamento del colonnato della *peristasi* [...] rimpiazzare con dei blocchi nuovi [alcune sezioni] dell'architra-

¹⁹ Secondo i dati di Balanos tale commissione era composta da: Vlachopoulos, de Quelenec, Ziller, Trump, Dörpfeld, Theophilas. Balanos 1942, 59.

²⁰ Balanos 1942, 59.

²¹ Mallouchou-Tufano 1994; Mallouchou-Tufano 2006.

²² Pavan 1983, 315-61.

²³ Mallouchou-Tufano 1998; Mannoni (in stampa); 2014.

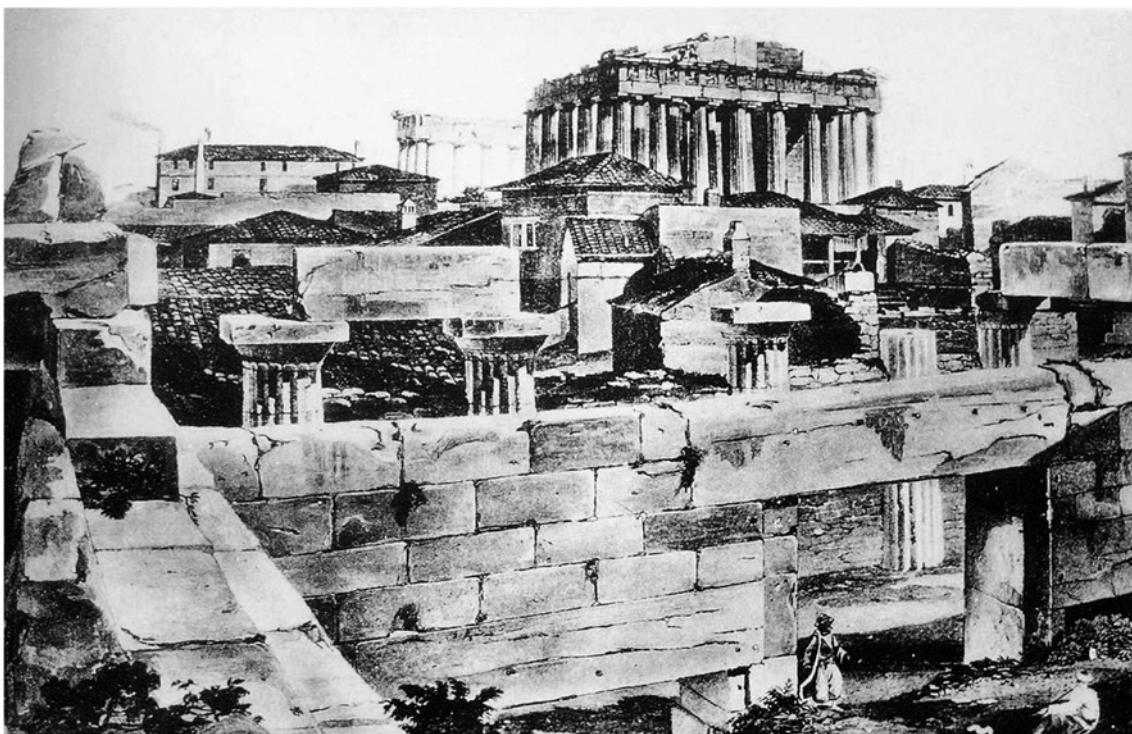


Figura 4 Jean Nicolas Henri de Chacaton, *I Propilei con la Torre Franca a lato dell'entrata*. 1839. Acquerello

Figura 5 Edward Dodwell, *Casupole e resti architettonici di varie epoche tra i Propilei e il Partenone*. 1821. Incisione

ve [...] e sostituire alcune parti del fregio non sculpito della trabeazione.²⁴

L'archeologo Francis Cranmer Penrose, sebbene concordasse con il collega circa i lavori per stabilità del tempio, proponeva un intervento basato su più sobrie sostituzioni e ricostruzioni, senza spingersi fino ad un de-restauro vero e proprio delle vecchie aggiunte:

Per la *peristasi* Ovest [...] ricostruzione parziale dei capitelli [di due colonne] e consolidamento dei capitelli di due colonne mediane, sostituzione di due blocchi dell'architrave, [...] sostituzione di qualche sezione del fregio [...]. Per la facciata Ovest consolidare i blocchi estremi dell'architrave [...] e rimuovere o consolidare tutti i pezzi che minacciano rovina.²⁵

Decisamente più moderata risultava la posizione dell'architetto e restauratore Lucien Magne. La sua campagna per la salvezza del tempio era iniziata subito dopo aver assistito inerme al crollo dell'abaco a seguito del sisma, ed aver invocato di persona l'intervento dei governi greco e francese. Una volta consegnato e reso pubblico il suo resoconto, Magne avrebbe addirittura avviato un'intensa campagna di divulgazione «sulla conservazione del Partenone», culminata con una conferenza presso la Società Archeologica di Atene nel 1895.²⁶ È nel contesto di queste relazioni che sarebbe emersa una chiara, inequivocabile posizione anti-restauro del Partenone:

La conservazione e il consolidamento delle rovine esistenti è imperativa, ma non il restauro del monumento tutto intero [...]. Non possiamo dunque prendere in considerazione un 'restauro' che non sia altro che una 'ricostruzione' e che rimpiazzerebbe, con grave detrimento dell'arte e della storia, con un'opera moderna l'antico santuario di Atena.²⁷

Secondo Magne, il rischio di un intervento così come prospettato dai suoi colleghi – e così come

anelato quasi dai marmi allocati intorno alla rocca – risiedeva nel fatto che il Partenone, nei secoli, aveva subito trasformazioni, mutilazioni e modifiche tali per cui ogni tentativo di restauro, per quanto accurato, non sarebbe stato che incerto e basato su mere ipotesi. Per tali ragioni, egli riteneva fosse doveroso «limitare l'impresa ai consolidamenti indispensabili».²⁸

Le discussioni e le incertezze si protrassero almeno fino al 1897, anno in cui il giovane Nicolaos Balanos, nominato da poco direttore esecutivo dei lavori, propose un nuovo progetto che sembrò essere ben accolto da tutti i membri della commissione. Il piano prevedeva il consolidamento di elementi dei capitelli e degli architravi nel portico Ovest; la sostituzione dei blocchi a sostegno del fregio e il rinforzo dei supporti del frontone nella stessa facciata; infine, lo smontaggio-rinforzo-ricollocazione di brevi sezioni negli angoli Nord ed Ovest del peristilio.²⁹ Alla fine, un restauro inteso come ricostruzione fu dunque respinto a favore di un approccio cautamente conservativo, che includesse azioni più profonde di recupero solo laddove gli elementi marmorei risultavano effettivamente dissestati. In base alle premesse di Magne, inoltre, i lavori dovevano essere eseguiti «applicando l'antico metodo», ossia con «grappe e aste in ferro piombato» per ancorare l'uno all'altro i blocchi di marmo.³⁰ Tra il 1898 e il 1902, quella che è stata in genere definita come «la prima anastilosì del Partenone» fu portata a termine, secondo metodiche e tecniche tuttora plaudite dall'archeologia contemporanea.³¹

I lavori si erano conclusi da appena tre anni quando la questione sul restauro del Partenone emerse in tutto il suo vigore durante il Congresso di Archeologia, tenuto ad Atene nel 1905. Secondo l'interpretazione di Mallouchou-Tufano, l'animata discussione sulle problematiche del restauro monumentale che nel tardo Ottocento coinvolse critici, architetti e archeologi a livello Europeo aveva preoccupato ben poco gli esperti greci.³² La disquisizione internazionale, è noto, oppose gli adepti delle ricostruzioni in stile di Emmanuel Viollet-le-Duc all'*Anti-Restoration Movement* di John Ruskin e William Morris, fino a coinvolge-

²⁴ Rapporto consegnato nel febbraio 1895. Balanos 1942, 60.

²⁵ Rapporto consegnato nell'aprile 1896. Balanos 1942, 63.

²⁶ Rapporto pubblicato sul *Journal Officiel* francese del 1894-12-15. Magne 1895, iv-v.

²⁷ Magne 1895, vi; Balanos 1942, 61. Vedi anche: Magne 1905.

²⁸ Magne 1895, vi.

²⁹ Dettagli più precisi sono in: Mallouchou-Tufano 1994, 80; Casanaki, Mallouchou-Tufano 1986, 18.

³⁰ Balanos 1942, 61.

³¹ Cevoli 2012, 69-73. Vedi anche: Mallouchou-Tufano 1998, 63-183.

³² Mallouchou-Tufano 1998, 63-183.

re quella terza linea – che si sarebbe distinta per equilibrio e scientificità – indicata nel restauro filologico da Camillo Boito. Nel caso del Partenone, è più opportuno asserire che fino a quel momento non c'era stata l'urgenza di addentrarsi in tante disquisizioni sull'estetica e sul valore del restauro: gli stessi lavori del 1898-1902, dopotutto, erano stati improntati su un minimo intervento, per rinforzare elementi sbilanciati. Tuttavia, il fascino verso un vero e proprio 'sollevamento' delle cosiddette *disiecta membra* sembrava essere sempre più diffuso tra architetti e archeologi attivi sull'Acropoli. In maniera ancor più evidente, il carattere pittoresco, «irregolare e selvaggio», che l'intero sito aveva acquisito nel corso degli interventi ottocenteschi iniziava ora ad essere rifiutato a favore di un'immagine integra ed esatta delle forme classiche.³³ Mentre l'Europa pertanto ragionava su temi quali la riconoscibilità dell'intervento e delle aggiunte moderne, sul carattere del monumento e delle sue sedimentazioni storiche, sull'opportunità di un restauro a seconda dei singoli casi, ad Atene iniziò a farsi strada un nuovo proposito: il perfezionamento del Partenone come capolavoro, la correzione del suo profilo architettonico a vantaggio di una giusta conoscenza. Quasi, oseremmo dire, «un'anastilosi» in linea con l'ortodossia del IX secolo, che ponesse «fine alle concezioni eretiche» e ripristinasse principi corretti.³⁴ In questo contesto, è chiaro che la forte natura simbolica dell'Acropoli – connessa sia al suo valore iconico per la disciplina archeologica a livello internazionale che ai forti impulsi nazionalistici e identitari nella Grecia stessa – facesse appello all'urgenza di restituire l'immagine più potente dell'Atene del V secolo, al di là delle reali necessità conservative del monumento.³⁵ Questa visione di restauro, tra l'altro, implicava due ulteriori questioni: le aggiunte di nuovo materiale dovevano, possibilmente, amalgamarsi con il marmo originale, al fine di non interferire con l'effetto visivo globale; inoltre, i resti – ormai minimi – delle strutture post-classiche sarebbero stati considerati solamente in funzione della stabilità dell'intero monumento, e non come elementi storicamente significativi in sé. Il punto, insomma, non era affatto se eseguire o meno un ennesimo intervento sul Partenone: era piuttosto fino a che livello di profondità estendere ta-



Figura 6 Carta d'ammissione al Congresso di Archeologia di Atene. 1905. Fotografia. Congrès International d'Archéologie – 1ère Session = Atti del convegno (Atene, 7-13 aprile 1905). Atene: Imprimerie Hestia, 1905

le lavoro. Un dubbio, questo, che esisteva fin dal 1894, e che avrebbe infine catalizzato controversie sulle ambiguità, semantiche e interpretative, del concetto stesso di restauro.

L'eco dell'*Anti-Restoration Movement* raggiunse Atene alla vigilia del Congresso del 1905 [fig. 6]. Il caporedattore della rivista d'arte francese *Le Musée*, Georges-Gustave Toudouze, aveva promosso una protesta decisamente ostile alla mozione d'indagine avanzata dal comitato organizzativo del simposio – «In quale spirito e fino a che punto è opportuno restaurare i monumenti antichi, e in particolare il Partenone?». ³⁶ Secondo Toudouze l'attenzione era da porre non tanto sull'entità dell'intervento quanto sulla sua stessa necessità, dal momento che un restauro avrebbe in ogni caso inficiato in modo irreparabile la sacralità del monumento:

Gli artisti chiedono che le opere dell'antichità siano lasciate senza restauri, ossia senza *addizioni moderne* né di gesso né di marmo [...]. Il Partenone [...] serva da esempio e punto di partenza.³⁷

La *querelle* accese subito le passioni di circa settanta artisti, pittori, critici d'arte, giornalisti, poeti, romanzieri, musicisti e compositori francesi, tra i quali, non ultimi, lo scultore August Rodin,

³³ Mallouchou-Tufano 1998, 363.

³⁴ Dimacopoulos 1985, 16.

³⁵ Ringrazio uno dei revisori anonimi per aver invitato una riflessione su questo aspetto.

³⁶ Toudouze 1905.

³⁷ Toudouze 1905, 1.

il pittore simbolista Eugène Carrière e il critico d'arte Théodore Duret. Nelle petizioni che costoro consegnarono a *Le Musée*, espressioni quali «vandalismo», «distruzione», «crimine», «assassinio», «sacrilegio» e «ingiuria» erano dispiegate a scongiurare ogni «ricostruzione», supposta o in corso, del Partenone:

Ci si deve limitare a intraprendere i lavori indispensabili alla conservazione: ma tali lavori non dovranno spingersi fino alla ricostruzione di parti intere [...]. Dopo tanto tempo abbiamo rinunciato a restaurare le statue antiche, mantenendole allo stato mutilo, tali quali ci sono pervenute. Questo deve [valere anche] per i monumenti, soprattutto il Partenone.³⁸

Restaurare il Partenone – ma è già *completo*! Come se non fosse bastata la ferocia di Lord Elgin!³⁹

Consolidarlo, è un dovere, restaurarlo, è un crimine contro l'arte [...]. Restaurato il Partenone non avrebbe più alcun valore morale.⁴⁰

È chiaro che la contestazione di *Le Musée* coinvolgeva un pensiero critico che ben poco toccava gli architetti e gli ingegneri attivi ad Atene. Questioni quali il senso etico ed artistico legato ai valori intangibili dell'antico, o l'estetica del frammento come opera in sé compiuta, che avevano assunto sempre più rilevanza nella riflessione sul restauro fin dal XIX secolo,⁴¹ sembravano essere aliene ad un fatto concreto come il sollevamento del Partenone. Durante il Congresso di Archeologia del 1905 la perorazione francese non ricevette attenzioni superiori alla semplice lettura e messa agli atti: gli organizzatori accolsero a modo loro l'idea di un non-restauro del Partenone, ma il dibattito si sarebbe svolto su ben altri piani di interpretazione.

Secondo quanto riportato da Lucien Magne, attivo ancora nella sua campagna di divulgazione, lo scalpore sorto in Francia sul restauro del tempio era in realtà cresciuto su una sostanziale disinformazione, dal momento che tale evenienza non era al momento che in fase di semplice anali-

si. Egli aveva approfittato di tante «emozioni» per proporre un nuovo seminario alla Sorbonne ed inviare un suo personale referto al congresso di Atene, nel quale rilanciò e argomentò la sua idea di non-restauro:⁴²

È stata emessa l'idea di un ripristino dei tamburi e delle colonne, raggruppati in un ordine che potrebbe far credere alla facilità di un loro sollevamento; ma tutti sanno che si tratta di una ricostituzione artificiale di frammenti di varia provenienza [...]. Le possibilità di errore sono tali che io [...] esiterei a intraprendere questa ricostruzione.⁴³

L'enorme diversità di tamburi e blocchi marmorei per altezza, diametro, circonferenza e lavorazione avrebbe reso estremamente complessa l'identificazione esatta della loro rispettiva provenienza; in più, la perdita di buona parte dei pezzi originali avrebbe comportato l'inserimento di parecchio marmo nuovo per sostenere la struttura e colmare le lacune. Magne si chiedeva dunque quale azione fosse realmente adatta a concludere il lavoro del 1898-1902 senza alterare la morfologia del tempio: la risposta che fornì, nondimeno, presupponeva un'idea di 'consolidamento' decisamente in contrasto con quanto da lui stesso anticipato:

Se è possibile risollevare qualche tamburo la cui attribuzione sia certa, l'operazione diventa desiderabile, dal momento che essa avrebbe come risultato la riduzione della breccia che ha alterato il Partenone [...]. Rialzare i tamburi sparsi al suolo è sicuramente utile per sostenere le colonne ancora coronate dai loro capitelli, per prevenirne la caduta con [questo] consolidamento discreto e indispensabile.⁴⁴

Ciò che Magne identificava come 'consolidamento discreto e indispensabile' era un intervento non del tutto privo di contraddizioni: esso escludeva l'idea di un restauro, ma raccomandava il riposizionamento di blocchi di marmo e l'inserimento di grappe di ferro; ribadiva la necessità di tener presenti i cambi di destinazione e le modifiche che l'edificio aveva subito nel tempo, ma riteneva uti-

³⁸ Risposta di Théodore Duret (Toudouze 1905, 14).

³⁹ Risposta di Paul e Victor Margueritte (Toudouze 1905, 20).

⁴⁰ Risposta di Camille Pert (Toudouze 1905, 23).

⁴¹ Rossi Pinelli 1996, 11-20.

⁴² Magne, *Annexe au Séances des Sections*, in *Congrès International d'Archéologie* 1905, 369-71. Vedi anche Magne 1905.

⁴³ Magne 1905, 21-2.

⁴⁴ Magne 1905, 22-3.



Figura 7 Il Partenone ad inizio Novecento. 1905. Fotografia. Congrès International d'Archéologie – 1ère Session = Atti del convegno (Atene, 7-13 aprile 1905). Atene: Imprimerie Hestia

le completare la sua immagine interrotta di tempio classico; rifiutava, in ultima istanza, una qualsiasi «ricostruzione» della struttura, ma invitava ad un sollevamento dei frammenti sparsi a terra. Un simile concetto di non-restauro, dunque, non respingeva affatto la ricomposizione delle *disiecta membra*: intendeva solo mettere in chiaro fino a che punto e secondo quale prassi operarla. Alla base dell'assunto di Magne, ad ogni effetto, vi era una prima enunciazione teorica di anastilosi così come sviluppata negli anni a seguire.

In seno al Congresso di Archeologia il dibattito si sarebbe mosso sulle stesse premesse – o meglio, la disquisizione avrebbe portato tali premesse verso soluzioni ultime. L'allora *ephoro* generale delle antichità, Panagiotis Kavvadias, aprì la sessione «Scavi e Musei» con una panoramica sulle recenti ricostituzioni di monumenti in Grecia e su alcune tecniche di lavoro ivi applicate.⁴⁵

Dopo aver scavato si fa rimuovere dall'area di scavo tutto ciò che non ha valore [...]; non si la-

sciano che i frammenti aventi un valore proprio; tutti quelli appartenenti ad uno stesso edificio saranno raccolti intorno a quest'edificio. Questo assemblaggio di materiali dispersi sarà di grande utilità per lo studio dei monumenti, e può di conseguenza favorire la conservazione dell'edificio, in quanto si possono ricollocare i frammenti a posto e procedere ad una parziale riedificazione.⁴⁶

Come già menzionato, una tale raccolta di frammenti era stata portata a termine sull'Acropoli negli scavi del 1890 [fig. 7]. Kavvadias, allo stato dell'arte, non poteva dunque che invocare il ri-assemblaggio di tanti marmi affastellati da anni attorno al Partenone: una «ricostruzione» che, nella sua ottica, oltre ad essere positiva ed onesta, rappresentava l'unica prassi in grado di garantire la conservazione dei materiali rinvenuti:

Questa *riedificazione* è una vera e propria *opera di salvataggio*, in quanto i materiali sono in

⁴⁵ Troisième séance «Sur la restauration des monuments», IIIème section «des fouilles et Musées; conservation des monuments», in Congrès International d'Archéologie 1905, 244-50.

⁴⁶ Congrès International d'Archéologie 1905, 245.

tal modo preservati [dalla] distruzione. [...] A torto è stato suonato l'allarme in qualche parte della Francia, nel dire che noi restaureremo i monumenti antichi e il Partenone [...]. Noi non restauriamo; noi non facciamo che rimettere a posto le pietre di un edificio.⁴⁷

In poche righe Kavvadias aveva colto quello che sarebbe stato uno dei nodi cruciali dell'ambiguità, concettuale e terminologica, su cui gravitò il dibattito sul restauro archeologico negli anni a seguire. Durante il congresso la controversia sorta attorno al Partenone fu definita ancora come un problema di disinformazione: eppure il contrasto riconduceva proprio agli scarti teorici e concettuali derivati dal diverso uso di 'restauro' e 'ricostruzione' da parte dei vari esperti internazionali. L'elasticità dei due termini, i diversi significati ed accezioni che essi potevano abbracciare nei diversi contesti, così come i differenti valori dati allo stesso intervento di restauro, riflettevano divergenze epistemologiche che, seppure motivate, risultavano del tutto inconciliabili l'una con l'altra. La questione che ruotava sul Partenone era ben più articolata di quanto i relatori non fossero in grado di rilevare al congresso, e di certo legata a riflessioni teoriche derivate da approcci e discipline che risultano ancora ad oggi divergenti. Anche le stesse rassicurazioni che Kavvadias rivolse alla comunità scientifica gravavano su tale discontinuità di significati: «Quanto al Partenone, nessuno ha mai pensato di restaurarlo [...]. Gli artisti possono stare tranquilli, non faremo nessun restauro».⁴⁸ Tuttavia, occorre valutare quale tipo di restauro e in quale accezione del termine: in questo caso, certamente un 'restauro' – inteso come aggiunta massiccia di marmo moderno – escluso a favore di una 'ricostruzione' – intesa come

ripristino di blocchi originali con sostegni di materiale nuovo. Appunto: ciò che gli artisti dell'*Anti-Restoration Movement* ripudiavano. Costoro, ad ogni effetto, chiedevano che il Partenone venisse lasciato così come la storia lo aveva loro consegnato – senza alcun intervento che non fosse di consolidamento necessario.

Sarebbe dovuta passare un'ulteriore generazione prima che il concetto di 'ricostruzione' applicato al restauro venisse «esorcizzato e condannato quale pura eresia» anche da architetti e ingegneri attivi in campo archeologico.⁴⁹ Tale termine, nelle sue rinnovate intenzioni, sarebbe stato semplicemente sostituito con 'anastilosì' in una delle sue tante accezioni, come delineato all'inizio del nostro discorso. Metodiche e tecniche in sé vennero affinate a livello di perizia straordinaria: tuttavia i principi cardine, così come maturati tra fine Ottocento e inizio Novecento, sarebbero rimasti sostanzialmente inalterati e validi fino ad oggi. Gli approcci teorici definiti da Magne, Kavvadias e sicuramente altri periti in questo contesto, nonostante le rispettive incongruenze, finirono con suggestionare profondamente l'idea di 'sollevamento' messa a punto dal giovane Balanos.⁵⁰ Oltre al Partenone, egli avrebbe ricomposto l'Eretteo, i Propilei e il Tempio di Atena Nike, in fasi diverse tra il 1902 e il 1940.

Per quanto riguarda il concetto di restauro, già censurato dal dibattito sul Partenone nel 1905, esso non sarebbe stato mai più affiancato ad 'anastilosì'. Quest'ultima, secondo gli esiti del Congresso del 1905 e i molteplici valori in sé originariamente accolti, va dunque contestualizzata e compresa proprio in relazione agli sviluppi critici di quel problematico concetto di ricostruzione che essa intendeva sostituire ed escludere, e alle ambiguità etiche ed estetiche in esso tuttora insite.⁵¹

⁴⁷ Congrès International d'Archéologie 1905, 245.

⁴⁸ Congrès International d'Archéologie 1905, 246.

⁴⁹ Dimacopoulos 1985, 16.

⁵⁰ Secondo Mallouchou-Tufano, Balanos si basò su presupposti di Josef Durm e Francis Cranmer Penrose. Mallouchou-Tufano 1998, 63-183.

⁵¹ Una lettura rappresentativa dell'anastilosì nei recenti restauri dell'Acropoli è in: Gizzi 1996; Melucco Vaccaro 1988; Santoro 2014. Nel saggio di Melucco Vaccaro alcuni dati storici andrebbero rivisti: ad esempio, Panagiotis Kavvadias divenne sovrintendente per le antichità in Grecia dopo il 1885 (non nel 1836, quando non era ancora nato); nel 1836 tale carica fu affidata a Kyriakos Pittakis, che fu seguito da Panagiotis Eftradiates nel 1864.

Bibliografia

- Balanos, N. (1992a). «Περὶ τῆς ἀνάγκης τῆς συντήρησης καὶ ἀναστήλωσης ἀρχαίων καὶ ἱστορικῶν μνημείων καὶ ἐξοχὴν τοῦ Παρθενῶνος» [Sulla necessità della conservazione e dell'anastilos di monumenti antichi e storici, e sulla campagna del Partenone]. Mallouchou-Tufano 1998, 310-12.
- Balanos, N. (1992b). «Ἡ Ἀναστήλωση τοῦ Παρθενῶνος» [L'anastilos del Partenone]. Mallouchou-Tufano 1998, 308-9.
- Balanos, N. (1942). *Les monuments de l'Acropole. Relèvement et Conservation*. Paris: Charles Massin et Albert Levy.
- Barbanera, M. (a cura di) (2009). *Relitti Riletti. Metamorfosi delle rovine e identità culturale*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Bouras, C. (1994). «Restoration Works on the Parthenon and changing attitudes towards the conservation of the Monuments». Panayotis Tournikiotis (ed.), *The Parthenon and Its Impact in Modern Times*. Athens: Melissa Publishing House, 312-39.
- Brandi, C. (1965). «Il Partenone non è più il Partenone dopo le ricostruzioni 'storiche'». *Il Corriere della Sera*, 14 giugno 1965.
- Carbonara, G. (1997). *Avvicinamento al Restauro. Teoria, storia, monumenti*. Napoli: Liguori.
- Casanaki, M.; Mallouchou-Tufano, F. (eds) (1986). *The Acropolis at Athens. Conservation, Restoration and Research (1975-1983)*. Athens: Ministry of Culture and ESMA.
- Cevoli, T. (2012). *L'Acropoli di Atene. Sviluppo, definizione e trasformazione del Classico dall'Antichità al tessuto urbano contemporaneo*. Napoli: Libera Archeologia.
- Congrès International d'Archéologie 1905 = Congrès International d'Archéologie – 1ere Session. Comptes Rendus (7-13 Avril 1905). Athènes: Imprimerie Hestia.
- Cordaro, M. (2005). *Cesare Brandi, Il Restauro. Teoria e pratica (1939-1986)*. Roma: Editori Riuniti.
- Dimacopoulos, J. (1985). «Anastylosis and Anasteloseis». *ICOMOS Information*, 1, 16-25.
- Dinsmoor, W.B. (1927). «Report on the restoration of the North colonnade of the Parthenon». Mallouchou-Tufano 1998, 314-24.
- Filetici, M.G. et al. (2003). *I restauri dell'Acropoli di Atene: 1975-2003*. Roma: Gangemi.
- Genovese, M.C. (a cura di) (1985). *L'Acropoli di Atene: conservazione e restauro = Atti del Convegno* (Napoli, 8-9 febbraio 1984). Napoli: ESI.
- Giovannoni, G. (1932). «La Conferenza Internazionale di Atene pel Restauro dei Monumenti». *Bollettino d'Arte*, 25(3), 408-20.
- Gizzi, S. (1996). *Reintegrazione di superfici e strutture lapidee in area greca e microasiatica. Riflessioni sul restauro archeologico*. Roma: Kappa.
- Magne, L. (1895). *Le Parthénon: études faites au cours de deux missions en Grèce (1894-1895)*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Magne, L. (1905). *La Conservation du Parthénon*. Paris: Imprimerie Nationale.
- Mallouchou-Tufano, F. (1988). «Interventi di restauro sull'acropoli di Atene dal 1975 ad oggi». Francovich, R.; Parenti, R. (a cura di), *Archeologia e restauro dei monumenti. I Ciclo di lezioni sulla Ricerca applicata in Archeologia*. Firenze: Insegna del Giglio, 205-20.
- Mallouchou-Tufano, F. (1994). «The History of Interventions on the Acropolis». Economakis, R. (ed.), *Acropolis Restoration. The CCAM Interventions*. London: Academy Edition, 69-85.
- Mallouchou-Tufano, F. (1998). *Ἡ Ἀναστήλωση των Ἀρχαίων Μνημείων στη Νεώτερη Ελλάδα (1834-1939). Το ἔργο της ἐν Αθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας καὶ της Ἀρχαιολογικῆς Υπηρεσίας [Il restauro dei monumenti antichi nella Grecia moderna (1834-1939). Il lavoro della Società archeologica di Atene e del Servizio archeologico]*. Athens: Archaeological Society.
- Mallouchou-Tufano, F. (2006). «The Restoration of Classical Monuments in Modern Greece: Historic Precedents, Modern Trends, Peculiarities». *Conservation and Management of Archaeological Sites*, 8(3), 154-73.
- Mannoni, C. (in stampa). «La bomba di Morosini e la fortuna del Partenone nei restauri successivi». *Morosini e l'Archeologia*. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Post-Bizantini.
- Mannoni, C. (2014). «“Marmi inutili da vendere o riutilizzare”. Le aporie di Leo Von Klenze per i restauri dell'Acropoli di Atene e la legge di tutela emanata in Grecia nel 1837». *MDCCC*, 3, 53-9. <http://doi.org/10.14277/2280-8841/20p>.
- Melucco Vaccaro, A. (1988-89). «Restauro e anastilos: il caso dell'Acropoli di Atene». *Prospettiva*, 53-6, 49-54.
- Pavan, M. (1983). *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*. Firenze: Sansoni.
- Rossi Pinelli, O. (1996). «Cultura del frammento e orientamenti nel restauro del XIX secolo». In «Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte», suppl., *Bollettino d'Arte*, 98, 11-20.
- Santoro, V. (2014). *Image Re-building. Anastylosis of Ancient Buildings towards a Methodological Process Innovation = Conference Proceedings* (Tirana, 8-10 May 2014). Tirana: Epoka University.
- Toudouze, G.-G. (1905). «Réponse des écrivains et des artistes à la question posée par le Congrès Archéologique International de 1905: 'Dans quel esprit et jusqu'à quel point convient-il de restaurer les monuments antiques, et en particulier le Parthénon?'». Num. spec., *Le Musée. Revue d'Art Antique*, Mars-Avril.

Grand Hotels Around the Kvarner Bay: Seaside Hospitality Between Austria and Hungary

Jasenka Gudelj

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Abstract The hotel architecture around the Kvarner bay represents a specific Austro-Hungarian response to the Riviera phenomenon, made possible by the railway connections to the continental capitals of the Empire with the port of Rijeka. Through a detailed comparison between different investments and realisations, the article explores the ways of dealing with the *hotellerie* in the coastal area administratively divided between Austria, Hungary and Croatia in the last decades of the 19th century and the years leading to WWI.

Keywords Hotel architecture. Kvarner bay. Rijeka. Sušak. Crikvenica.

Summary 1 Rijeka and Sušak Between Hungarian Investments and Local Capital. – 2 Opatija/Abbazia: The Corporate Identity of 'Viennese Brighton'. – 3 Crikvenica: an Archduke in Action. – 4 Conclusion: Architecture of Grand hotels between Politics and Services.

The grand hotel, one of the emblematic phenomena of the 19th century, is usually referred to as a particularly apt illustration of the changing society of its time. These hospitality structures reach the level of lavishness previously reserved to noble palaces and become somewhat liberal places of public encounter across space and class.¹ The golden age of both city and leisure hotels in Europe is closely entwined with the development of the railway system and tourism, in particular with the pleasure of passing harsh winter months of inland Europe at the Mediterranean and the summer at the Northern seaside, which became a matter of upper-class habit in the second part of the cen-

tury. The Northern Adriatic participated in these developments, especially Venice, already an obligatory stop of the Ancien-Regime Grand Tour.² The earliest and the most prominent responses in the Austria-Hungary to the French and Italian riviera stimuli are to be found around the Kvarner bay in the north-eastern Adriatic, worth looking at in a more detailed comparative perspective.

The bay of Kvarner for centuries lived a complex political situation of a borderland between multiple political entities, which triggered the formation of a particular internal dynamic concerning administration, trade, investments, transport and social issues. Even after the region as a whole found itself

¹ Versions of this article have been delivered at the *11th International Conference on Urban History*, Prague, 2012 and *Grand Hotels at the Fin de Siecle. Global Dimensions, local experience*, Technische Universität Berlin, 2013. I would like to thank organizers and participants of these events and the anonymous reviewers at MDCCC 1800 for their suggestions. The historiography on various aspects of hotel history is rather vast, starting with influential Walter, Watkin 1984. For a recent historiographical summary see James 2018.

² Zucconi 2002.



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

Submitted	2020-09-28
Accepted	2020-10-01
Published	2020-12-10

Open access

© 2020 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Gudelj, J. (2020). "Grand Hotels Around the Kvarner Bay: Seaside Hospitality Between Austria and Hungary". *MDCCC*, 9, 179-202.

part of Habsburg Monarchy, shores of Kvarner remained administratively divided; these partitions became particularly intricate after the 1867 constitution of Dual Monarchy, followed by 1868 Hungarian-Croatian agreement, amended with a status of Rijeka as Hungarian territory in 1870.

During the last decades of the 19th century, the investments in infrastructures, especially train-lines, vehicled the creation of an open regional ecosystem, and the accelerated development of port towns of Rijeka and Sušak and prompted the transition into seaside resorts of Opatija and Crikvenica.³ The present article, stimulated by a recent book on Rijeka's "dualistic era" by Guido Zucconi and the exhibition on "Austrian Riviera" held in Wien Museum in 2013,⁴ analyses the Kvarner grand hotels serving the said system until WWI in terms of diverse capital flux and newly acquired conscience of tourism as an industry as well as a momentum of political and social influence. The focus on the hotel architecture is chosen as it embodies several dichotomies of modern life: it is both public and private, universal and local, serving the motion while standing still.⁵ How

these concepts were met by the investors and architects in a seaside *triplex confinium* is a question worth investigating, as it reproduced interests of continental capitals of Austria-Hungary, thus representing in a nut-shell the complexity of "competing visions" of the fin-de-siècle Monarchy".⁶

The relation of hotel architecture connected to train-lines, as well as to their surroundings, was an essential question at the time, as testifies the 1897 book by August Prokop (1838-1915), influential Austrian architect and professor at k.k. Technical school in Vienna.⁷ The present comparison between different hotels and their settings around the Kvarner bay is possible thanks to in-depth studies of single resorts and towns.⁸ Désirée Vasko-Juhász has given an Austrian viewpoint of Opatija and Crikvenica within networks of South Austrian railways and riviera.⁹ Moreover, turn-of-the-century hotel and bath architecture in present-day Croatia and around Kvarner has been recently studied by Mirjana Kos, Julija Lozzi Barković and Jasenka Kranjčević, embedding it within the medical and social discourse of the first tourism-related migrations.¹⁰

1 Rijeka and Sušak Between Hungarian Investments and Local Capital

The arrival of direct Hungarian rule over the Kvarner port of Rijeka in 1870 brought large investments in its port infrastructure and the construction of railway connections with Zagreb and Budapest within the system of Hungarian railways. A brunch of South Austrian railways tied Rijeka to Trieste and Ljubljana in 1873, although this direction, because of the steep incline, remained almost exclusively for passenger use.

The city blossomed with an extensive input of Hungarian capital, and its fast economic development required hospitality structures of a certain level. A Trieste businessman of Slovenian origin,

Giuseppe (Jožef) Gorup (1834-1912), promptly detected this need.¹¹ By 1874, when he bought the old hotel Europa at the port and had it completely rebuilt, Gorup had already invested in several apartment buildings on the newly filled terrain nearby, called Civitas Nova, extensively developed by a local businessman.¹² Significantly enough, for his hotel at the town's new sea-front he did not choose the same designers: this time he hired a prominent architect, Giuseppe Bruni, who by that time had authored the Palazzo Modello, which also contained a hotel, and the Municipal palace in Trieste, inspired both by Venetian renaissance buildings

³ On interaction and interdependence of ports and resorts in different geographical contexts, see Borsay, Walton 2011.

⁴ Zucconi 2008; Rapp, Rapp-Wimberger 2013.

⁵ See James, 2018.

⁶ On the "competing visions" concept see Moravanszky 1998.

⁷ Prokop 1897; Vasko-Juhász 2006, 46-7.

⁸ On Rijeka see Glavočić 1997; Žic 2000; Glavočić 2001. Crikvenica was mainly studied from the aspect of history of medicine and medical tourism, see Krištafor, Jurdana, Uremović 1988; while hotel architecture was investigated by Matejčić 1985. On Opatija see Radović Mahečić 2002; Vahtar-Jurković 2004; Zakošek 2005.

⁹ Vasko-Juhász 2006, 2017.

¹⁰ The historical hotel architecture in Croatia was also recently presented in an exhibition in Croatian museum of Tourism in Opatija with a small divulgative catalogue: Kos, Pintur, Urban 2011. For baths in the Kvarner area see Kos, Lozzi Barković 2009.

¹¹ Matejčić, 1975; Ivančević 2001, 306-27; Lozzi Barković 2000. On Josip Gorup see Glavočić 2013; <https://rijekaheritage.org/en/kj/hoteleuropa>.

¹² On Civitas Nova see Zucconi 2008, 36-42; Glavočić 2008.

such as Sansovino's Libreria or Codussi's Palazzo Vendramin Calergi and Lescot's projects for the Louvre.¹³

Hotel Europa was a large scale project, taking the whole rectangular block with the long facade reflecting in the waters of the port and the short one dominating the square once-called Piazza Adamich [fig. 1]. Three stories high, at the moment of its creation, hotel Europa was the most up-to-date and the most elegant structure in the centre of Rijeka, with Grand café Central on the ground floor serving as a gathering place for the city elite. This eclectic building, with its central part accentuated by giant pilasters and balaustrated balconies, features elements Bruni used on his Trieste houses, drawing inspiration from Italian Renaissance. The architect's Venetian training may have resulted useful also in resolving of the building's statics, as the drawings show no basement floor and vertical elements are well planted into the artificial terrain. The Hotel Europa remains less ostentatious and more classical-looking than Bruni's palaces in the neighbouring city, its minor inventiveness resulting in a more familiar feeling for the international travellers coming from the continental metropolis, just as the present-day hotel-chains tend to advocate.

Besides the elegant café and restaurant on the ground floor, whose seating capacities, as the architect suggested already in the project drawings, may have been enlarged by covering of the courtyard, the most impressive space remains the little saloon on the first floor, with fresco decoration by a local painter Giuseppe Fumi.¹⁴ The rooms of the upper floors were organised around the central corridor that ran through the wings, with less luxurious ones looking towards the central courtyard, while the bathrooms were shared [fig. 2].¹⁵ Built only four years after the first *grand hotel* was opened in Vienna, the commodities offered by Grand hotel Europa were soon to be exceeded by other structures in town. The hotel, especially its café, remained an important feature in the city life of Rijeka and a memento of the first phase of international experience of the newly established sea-port.

In the decades following the opening of hotel Europa, some twenty hotels were functioning in

the booming city, most of them in restructured earlier buildings. Usually smaller than Gorup's hotel, they were concentrated in the two "hospitality axis": one that runs from the port towards the new Hungarian Governor's palace (Lloyd, Bonavia) and the second one running from the port towards the new train station (Bristol, Hotel de la Ville, Hungaria).¹⁶ Among the designs, the most interesting is the 1909 project for Hotel Bristol by a Trieste architect active in Rijeka, Emilio Ambrosini, a generation younger than Bruni, for yet another local businessman, Josip (Giorgio) Ružić, with the solution of Ambrosini's signature intersecting polygons of the courtyard and staircase.¹⁷ Relatively modest in size, the hotel had a cafe and a restaurant on the ground floor and served mainly the business clientele coming to Rijeka by train.

The concept of a grand hotel connected to the baths, so well explored in Budapest and other Hungarian cities, was introduced to Rijeka in 1894 as an investment of brothers Sigismund and Artur Klein (Emödi). Two sets of drawings for later demolished hotel and baths called Bagno Ilona in Školjić (Scoglietto) area are known, the first by duo Havranek and Adriányi from Budapest (1893), with pumps that would have been produced by the factory of Ferenz (Franz) Walser [fig. 3].¹⁸ The second, much less opulent and more classical looking, is signed by otherwise unknown architect D. Marussig (1894).¹⁹ The location near the river, once facing the Biedermeier promenade with allee of trees, provided the baths with fresh water. At the same time, the sea baths were also possible thanks to the pipeline bringing it from the nearby coast.

The ambitious first project envisioned a large rectangular complex, with two courtyards around the domed space for the Turkish bath in the centre, a feature unknown in Rijeka beforehand. The ground floor was to host a restaurant and several pools and bath-tubs besides the central oval one, the most unusual being the semicircular basin in a rounded angular pavilion. The elegant elevation with hotel rooms on the upper floors and the intricate skyline of the complex with separate little towers also recalled Budapest architecture of the period. The Hungarian capital city is even echoed

¹³ Firmiani, Walcher, Favetta 1975. On Bruni's Trieste hotel projects see Bulfone Gransinigh 2020.

¹⁴ Pustišek, 2011.

¹⁵ HR-DARI-57/3.1.19.1(37/1874), box. 115.

¹⁶ Žic 2000, 56-63. On hotel Lloyd see <https://rijekaheritage.org/hr/kj/hotelloyd>.

¹⁷ HR-DARI/51, 153, 155. On Emilio Ambrosini see Pustišek 2011.

¹⁸ HR-DARI/57, 3.1.18.22., 31/1893. See Kos, Lozzi Barković 2009, 104-9. Ferenc Havranek and Géza Adriányi are the authors of the project for the Town hall in Debrecen, see Dávid 1981.

¹⁹ Marussig is a surname typical of Trieste region. See Ivančević 2001, 324-5.

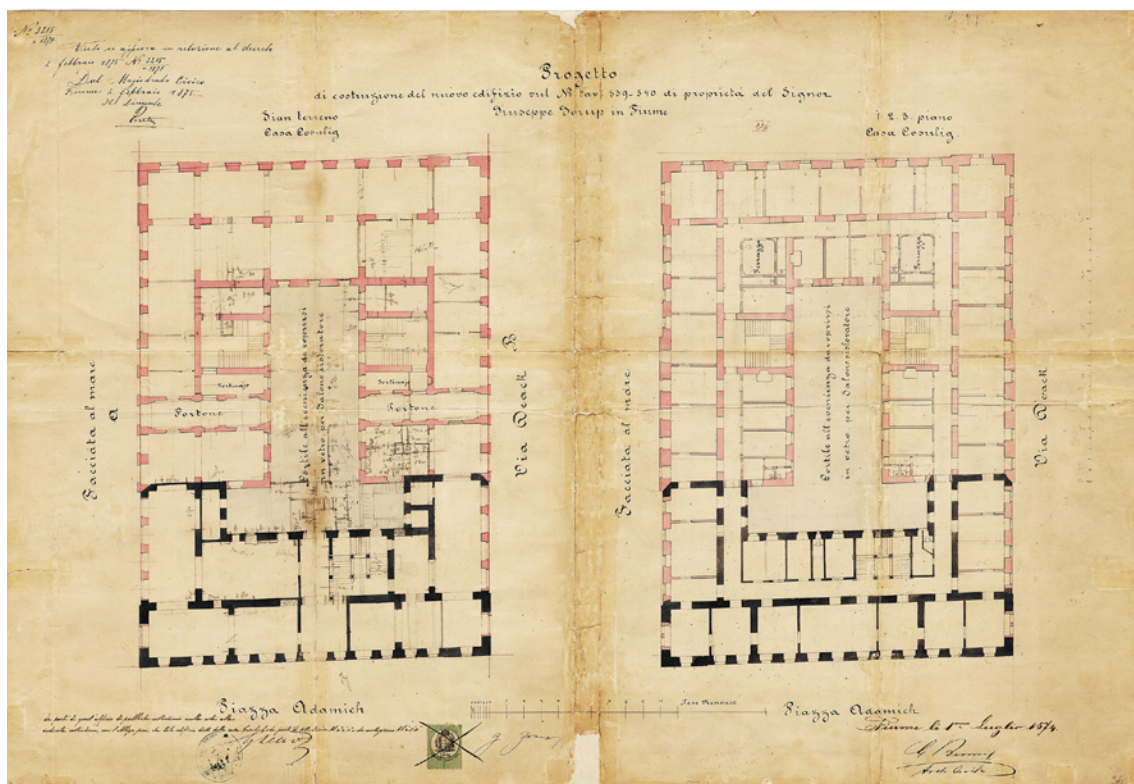


Figure 1 Grand Hotel Europa Rijeka. 1890 ca. Postcard. Private collection

Figure 2 Giuseppe Bruni, *Grand Hotel Europa Rijeka*, plans. Rijeka, Državni arhiv Rijeka (State archive Rijeka) HR-DARI-57/3.1.19.1 (37/1874), box 115

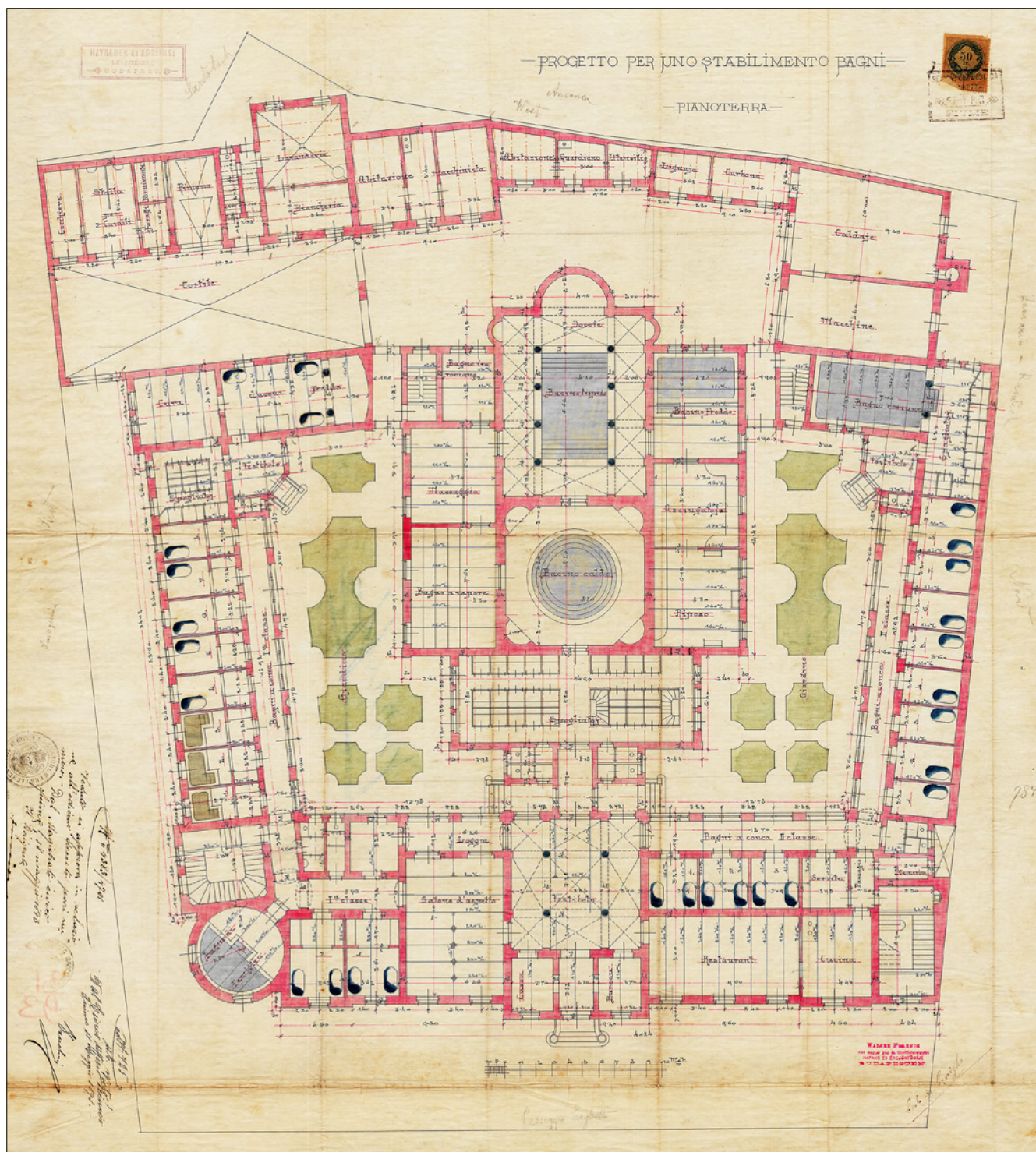


Figure 3 Ferenc Havranek and Géza Adriányi, *Bagno Ilona*. Rijeka, Državni arhiv Rijeka (State archive Rijeka) HR-DARI-57, 3.1.18.22 (31/1893)



Figure 4
Szilárd Zielinski,
Hotel, Rijeka. 1910 ca.
Postcard collection
Sergio Kristafor,
in *Arhitektura secesije
u Rijeci*, 256

in the somewhat dramatic position of the hotel under the steep vertical rocks, reflecting those of Buda hill where some of the most lavish baths and hotels, such as Hotel Gellert, are situated. Had it been realised, the complex might have been the most luxurious grand hotel featuring pools and baths in Rijeka, very clearly pointing towards Hungarian clientele used to an approach to bathing and body new to Kvarner area.

Bagno Ilona was built in 1894 according to the second, a sober neo-Renaissance project, with pools, Turkish baths, bath-tubs and showers on the ground floor and residential spaces on the first floor.²⁰ The documentation on its activity and finally, demolition, remains scarce. Still, the existence of the pipeline for the seawater is documented again in 1899, while in 1900 the building underwent a comprehensive restructuring according to the project of Rijeka architects Giovanni Maria Curet and Ugo Pagan, adding more hygiene-related content to the upper floor, with a second intervention following in 1906. It seems that the building did not function as a hotel, envisioned in the sumptuous first project based on Hungarian models and by Hungarian architects, as its Hungarian owners adapted to a more modest size of the pro-

vincial town. Nevertheless, the building offered a new format for public bathing, introducing a significant change to personal hygiene and well-being.

After the turn of the century, Rijeka became a gathering port for the Central-European emigrants to America. In order to control the flux of this particular group arriving in Rijeka by trains, the Hungarian government invested in a specific hotel situated away from the city centre that could host as many as 1500 people [fig. 4].²¹ It was built according to a project by Budapest engineer Szilard Zielinski (1860-1924), who used the Hennebique system for this reinforced concrete structure. The building was poor in ornament but rich in services: it provided spaces not only for sleeping but also for washing and medical examination, as well as for communal activities. The structure was not an elegant grand hotel, but it was an innovative project that used the most recent building techniques and sanitary standards un-met by hotel Europa and should be considered as an answer of the establishment to a specific urban problem.

Sušak, the municipality on the east bank of the river Rječina belonging to Zagreb-ruled territories, also built its turn-of-the-century grand hotels. The one echoing the role that Hotel Europa

²⁰ HR-DARI/57, 3.1.19.1, 97/1894. Školjić 12. See also Kos, Lozzi Baković 2006, 108.

²¹ Rotim-Malvić 1997, 2009.



Figure 5 Mate Glavan, *Hotel Kontinental Sušak*. 1910 ca. Postcard. Državni arhiv Rijeka (State archive Rijeka) HR-DARI-279/RI-270

had for the Hungarian port, and its sea-front is an 1888 building for the town's major Hinko Bačić, built by entrepreneur and architect Mate Glavan [fig. 5].²² It became trendy among the locals for its restaurant and café, and its upper stories soon changed their original residential function and became a hotel named Kontinental. Interesting for its cut - angular shape and the two towering roof structures, Kontinental through its eclectic decoration and elegance recalled the continental metropolis, cities of Austro-Hungarian Monarchy from which its guests were arriving.

The long curving seashore of Sušak featured a different type of hotel, which is a hybrid between the city hotel and the leisure one, opened with balconies and bathing structures towards the sea. A hotel-sanatorium Pećine was one of the first health-related facilities, opened in 1909 in an adapted older building, featuring spaces for both elementary medical care and hotel rooms.²³

Hotel Jadran, built as an investment of group of local businessmen in the eve of the WWI,²⁴ represents a swan song of Belle-époque at Kvarner: its angular forms, resulting from its reinforced con-

crete structure, witness for a change of taste in the most dramatical manner, as it is one of the first hotels that explores both structural and esthetic aspect of this kind of structures [fig. 6]. It had 50 rooms, running water and electricity, offering also an organised transfer from the train station and a renowned restaurant. Its sea-bathing facilities, open to the general public, were incorporated within the building structure, with separate access staircases for male and female bathers. Numerous old postcards speak volumes about the popularity of these sea-baths among the locals, which remained open through the war-time period.

Rijeka and Sušak as sea-ports in expansion featured elegant town-hotels of a city-palace type, offering hospitality to businessman and travellers. The hotels were also important spaces of interaction for the locals, such as cafes and restaurants, which soon became gathering places of the city elites. The hotels built by local capital and Trieste or Rijeka architects were concentrated in the vicinity of the port or the train station. Hungarian investors in Rijeka imported a type of an indoor

²² Rotim-Malvić 1997, 458-65.

²³ Kos, Lozzi Barković 2006, 131-4.

²⁴ Lozzi Barković 1996; Bradanović 1997, 332-88. 515; Kos, Lozzi Barković 2006, 135-7; <https://rijekaheritage.org/hr/kj/hoteljadran>.

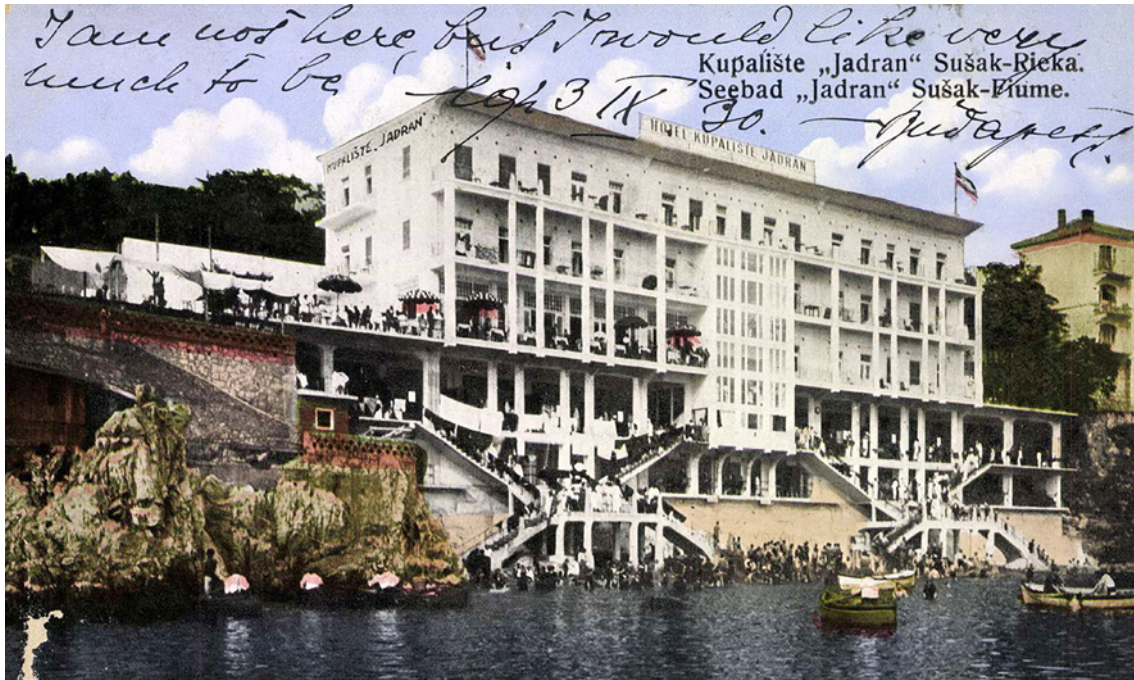


Figure 6 Unidentified architect, *Hotel Jadran, Sušak*. 1930 ca. Postcard. Private collection

bath-hotel and a large transfer-hotel, corresponding to the specific needs of different social groups. In the eve of WWI, local investors in Sušak understood the advantages of the railway connections

and the seaside, presenting a hybrid town/leisure hotel which offered accommodation for business visitors and tourists but also attracted locals for its bathing facilities.

2 Opatija/Abbazia: The Corporate Identity of ‘Viennese Brighton’

On the western part of the bay, under the direct rule of Vienna, benefits of the area’s mild climate were soon recognised by well-known Austrian and Croatian medical specialists.²⁵ Heads of Southern Austrian railways identified the opportunity for investment and development of health-related tourism [fig. 7]. The company was holding train lines between Vienna, Trieste and Rijeka, and had already invested in alpine resorts of Neu-Toblach/Dobbiaco and Semmering, famous for the fresh-air treatments.²⁶ Therefore, they constructed a line between Ljubljana and Rijeka and built the train station in Matulji, just above Opatija, equipped even with a royal waiting-room. Horse-carriages and, from 1908, an electric tram line provided the

connection to the seaside.²⁷ In 1882, the company’s propulsive director Friedrich Julius Schüller (1832-1894) bought Villa Angiolina in Opatija, a gracious mid-century building immersed in a lush park previously owned by a local merchant and politician Higinus (Iginio) Scarpa.

Soon the company’s strategy for the development of the seaside resort similar to French and British riviera ones was put into action through the acquisition of a series of lots in villa’s vicinity. Moreover, Antun Silberhuber (1839-1899), the director of South railways’ medical institutions in Opatija and the head of Austrian Touring club founded the local branch of the club and used it as a channel to build a net of promenades and walk-

²⁵ Radović Mahečić 2002, 132-3; Zakošek 2005; Vasko-Juhász 2006.

²⁶ Vasko-Juhász 2006,

²⁷ Zakošek 2007

ing paths as well as parks through donations of locals and celebrity guests of Opatija. In 1887 the South Railways hired a renowned doctor from Vienna, Julius Glax (1846-1922), as a head of development of their Opatija facilities, and the place rapidly developed into a small town with running water and electricity.

The first grand hotel, Quarnero, was built in 1884 according to the designs by the company's architect, Franz Wilhelm [figs. 8, 9].²⁸ He was an engineer-architect who, like company's head architect Wilhelm von Flattich (1826-1900),²⁹ came to Austria after the conclusion of the construction of the Württemberg main train-line. Wilhelm assisted Flattich in designing the now lost South train station in Vienna as well as hotels and holiday homes in the abovementioned alpine resorts, creating highly typified and functional architecture. Its decorative language featured both classical elements and hints to the wood-frame architecture of the region. When Flattich, who also designed the central train station in Trieste (now known as Trieste Centrale), left the company, Wilhelm provided somewhat dry but well-proportioned designs for Südbahnhotel in Semmering and hotels in Opatija.

Hotel Quarnero, an ambitious project inserted between the two Opatija emblematic buildings, the Villa Angiolina and the 15th century church of Saint Jacob, initially had an appearance of a late-19th century Viennese palace, with conventionally-sized openings and only a few balconies on the side facing the sea, alien to any local stimulus.³⁰ Wilhelm designed a small annexed bathing pavilion featuring male and female compartments with bath-tubs for warm sweet- and saltwater baths, looking like a small alpine train station. A complete typological novelty in the company's repertoire was a large building containing tubs for cold baths and changing cabins with the stairs to access the sea, where Wilhelm had to look across the Adriatic for inspiration, to sea-bath-buildings of Rimini and Viareggio. In response to the increasing number of bathers, the baths were enlarged in 1904 according to the Alois Breyer's projects.³¹

A second, much larger hotel, was named after the crown-princess Stephanie and opened in her and her husband's presence in 1885 [figs. 10, 11].³²



Figure 7 J. Weber, P. Balze, Poster. 1898. K.K. priv. Südbahn-Gesellschaft (Österreich) Wien-Triest. Wienbibliothek, Plakatsammlung

This large rectangular block with two internal courtyards, just like slightly earlier Hotel Europa in Rijeka. The project was published in 1892 issue of *Allgemeine Bauzeitung*, featuring a reading-room, a billiard room and a "conversational-room" as well as hairdressers and a cleaning room at its ground floor, all services typical for the luxury hotels of the period.³³ In 1892, a new restaurant and an impressive hall were added on the side, evidently crucial for the mundane life of its visitors.

The two hotels and all their dependencies functioned as a system: the guests from hotels used the baths at Quarnero until, in 1902, the large

²⁸ Zakošek 2005, 143; Vasko-Juhasz 2006.

²⁹ Vasko-Juhasz 2006,

³⁰ The project was published in *Allgemeine Bauzeitung*, 57, 1892, Bl. 14. Radović Mahečić 2002, 136-40.

³¹ Zakošek 2005, 145; Kos, Lozzi Barković 2006, 91-4.

³² Radović Mahečić 2002, 141-2; Zakošek 2005, 135.

³³ *Allgemeine Bauzeitung*, 57, 1892, Bl. 17, 18.

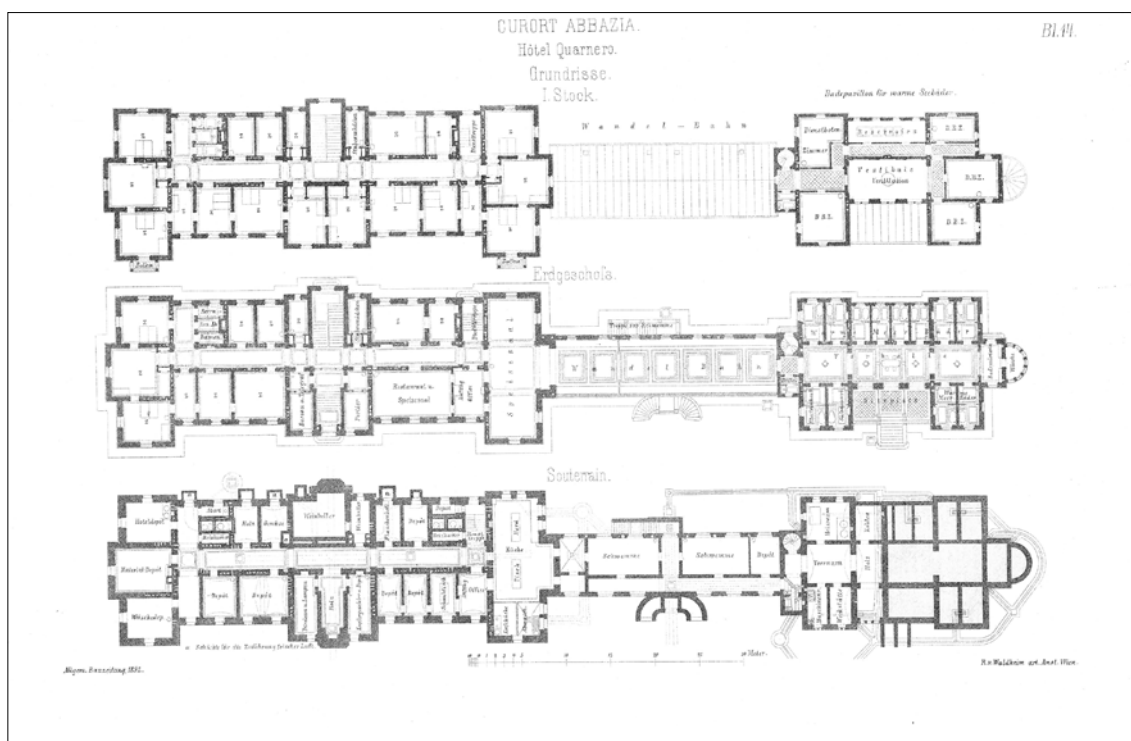


Figure 8 Franz Wilhelm, *Hotel Quarnero*. 1892. Plan. *Allgemeine Bauzeitung*, 57, Bl. 14

bath-building named after Archduke Ludwig Viktor was erected in connection to Hotel Stephanie on the Opatija's main street, by the next generation of Sudbahngesellschaft-related architects, Alfred Wildhack and Robert Morpurgo.³⁴ An elegant turn-of-the-century building responded to the need for more advanced spa treatments not only for the guests of the specific hotel, but for the whole resort, and its central saloon, together with numerous cafes, became the centre of mundane activities. It featured warm and cold sea and fresh-water baths in bath-tubs and other spa treatments, but the planned in-door swimming pool was never built. This made obsolete the spa pavilion of Hotel Quarner, so in 1909 it was transformed in a great hall suitable for a grand café and evening galas, as explained in *Wiener Bauindustrie-Zeitung* of 1910.³⁵

Just like in Neutoblach/Dobbiaco nuova, in the vicinity of the first Sudbahnhotels in Abbazia/Opatija numerous other hotels were built: in 1888

doctor Ignaz Schwarz and his relatives invested in a sanatorium (today Hotel Opatija), made according to designs of Friedrich Sigmundt (1856-1917), the Austrian architect active in Vienna, Graz and Ljubljana.³⁶ Sigmundt collaborated with Wilhelm, and the hotel-sanatorium named Quisisana followed the block-like structure of the earlier hotels. The modernisation of the services took place on the opposite side of the Slatina bay, where Josef Grusser erected a large structure of hotel Bellevue in 1891. Soon it was advertised by his son Antun as having balconies directly on the sea, sweet and salt water baths on each floor, elevators, electricity and central heating, as well as the spaces typical of the grand hotels: hall, reading and game rooms, small and large dining rooms. The modernisation of forms, now privileging terraces with the sea-view, is announced with competition-winning design by Max Fabiani (1865-1962) for the Sanatorium for the Office workers (Beamtenkurhaus)

³⁴ Zakošek 2005, 298; Kos, Lozzi Barković 2006, 98-100.

³⁵ "Umbau des Caffè Quarnaro" 1910; Radović Mahečić 2002, 137.

³⁶ Zakošek 2005, 188; Vasko-Juhász 2004, 255.



Figure 9 Franz Wilhelm, *Albergo Quarnero*. 1930 ca. Postcard. Private collection

[fig. 12].³⁷ The building was constructed in 1896 as a single block with angular towers connected by long balconies supported by pillars and somewhat whimsical tall columns. The style of the decoration reflects Fabiani's vicinity with Otto Wagner and the design was published in *Der Architect* in 1898.³⁸

By the 1890s, the approach to the hotel architecture in Opatija had considerably evolved, also as a consequence of multiple private and public investments. In 1892 the building-order was issued, instructing that only isolated buildings with the main façade towards the sea in the greenery are to be permitted.³⁹ Nevertheless, the image of the resort remained highly controlled by the company that initiated its development. The *Sudbahngsellschaft* erected several smaller dependencies and villas surrounded by the parks, making Opatija/Abbazia essentially a *Hoteldorf*, brought to life by the capital of an Austrian company and continued developing as such, with very little interest in the

local traditions. The fishing village ceased to exist: by the end of the 19th century, its transformation into the cosmopolitan resort of grand hotels and villa-dependences submerged in trimmed parks and gardens for affluent clientele was completed.

In 1889 Opatija was granted, by imperial decree, a status of health-resort. Its guests were the elites from all Austrian lands, as well as Hungary, the Habsburgs and other nobility, Bulgarian, Prussian and Romanian royal couples and internationally known artists. Extensive and sophisticated hospitality and spa structures were in constant need of qualified workers: the internationalisation of Opatija brought cooks and pastry chefs, concierges and medical personnel from large continental towns of Austria-Hungary, bringing changes to all social categories in the area.⁴⁰

A romantic vision of the eclectic leisure park was continued in numerous buildings by Viennese architect Carl Seidl (1858-1936) who served pub-

³⁷ Pozzetto 1981, 140; 1983, 44-5; Radović Mahečić 2002, 142-3; Hrausky 2015, 22; Damjanović 2020, 85-6.

³⁸ *Der Architect*, IV, 1898, T. 34.

³⁹ Vahtar-Jurković 2004

⁴⁰ Kos, Pintur, Urban 2011, 53-8.



Figure 10 Franz Wilhelm, *Hotel Stefanie*. 1892. Plan. Opatija.
In *Allgemeine Bauzeitung*, 57, Bl. 17

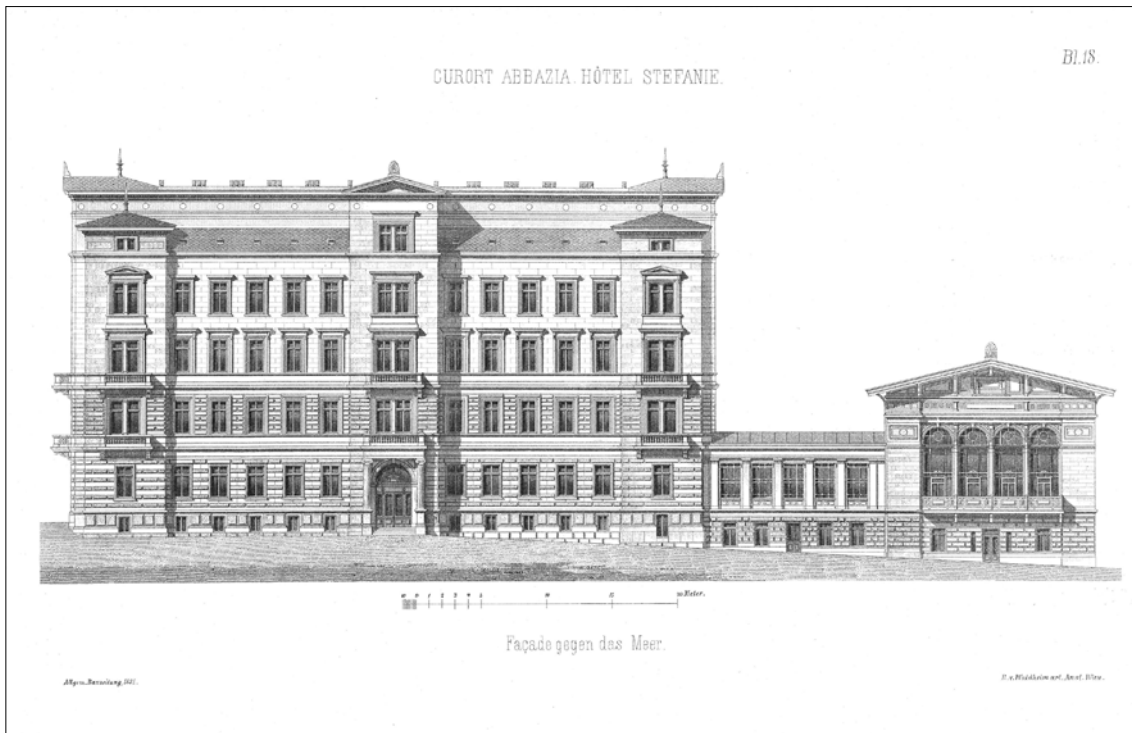


Figure 11 Franz Wilhelm, *Hotel Stephanie*. 1892. Elevation. Opatija. In *Allgemeine Bauzeitung*, 57, Bl. 18

lic (Courthouse, Municipal house, the Evangelic and the Catholic church) and private commissioners (numerous villas: Schmidt-Zabierew, Nizza, Count Brunitzky, Edera, Ariston, and Tomasi).⁴¹ The architecture of the first hotels appeared as rather dull to advocates of modernism: Josef Hoffmann, writing about the k.u.k. Riviera in 1895 issue of *Der Architekt* notes their resemblance to the train stations.⁴² Unsurprisingly, Hoffmann was pleased only by Carl Seidl villas, as picturesque as his sketches of traditional houses in the nearby village of Volosko, published on the same page of the magazine.

A final large project of the Belle-Epoque Opatija was the new Kurhaus, ought to be built on a large artificial peninsula in front of Villa Angelina. The designs by the Viennese architectural trio of Wagner students, Emil Hoppe (1876-1957), Marcel Kammerer (1878-1959), and Otto Schonthal (1878-1961) won the first prize in a public competition in 1911, envisioning a sizeable polyfunctional complex, including a pool with artificial waves

[fig. 13].⁴³ The outbreak of the WWI cut its realisation short. However, Hoppe, Kammerer and Schonthal published yet another project for a hotel in Abbazia in 1914, which shows enrichment of volumes and spatial development of the main level of the hotel [figs. 14, 15]. Its upper floors are organised around two interior courtyards framed by distribution hallways, building on the experience of Hotel Stephanie. Interesting remains the choice of façade opened only by rectangular and bay windows, without any concession to the Mediterranean climate and already established typology with balconies and terraces.

Two large scale buildings show an updated formal language, both featuring semicircular volumes for communal spaces devised to enable a dynamic interplay of sea-views and light. Had they been built, they would have changed the waterfront of Opatija, with the Kurhaus dwarfing Villa Angiolina, the initial core of what had become the most beloved the maritime touristic *Dorf* in the Monarchy.

⁴¹ On Seidl see Valušek 1990, 2019.

⁴² Hoffman 1895, 37.

⁴³ *Der Architect*, 1912, B. 96; Whyte 1989, 82-3; Kos, Kranjčević 2016, 34-5; Kranjčević 2017, 93; Damjanović 2020, 87.

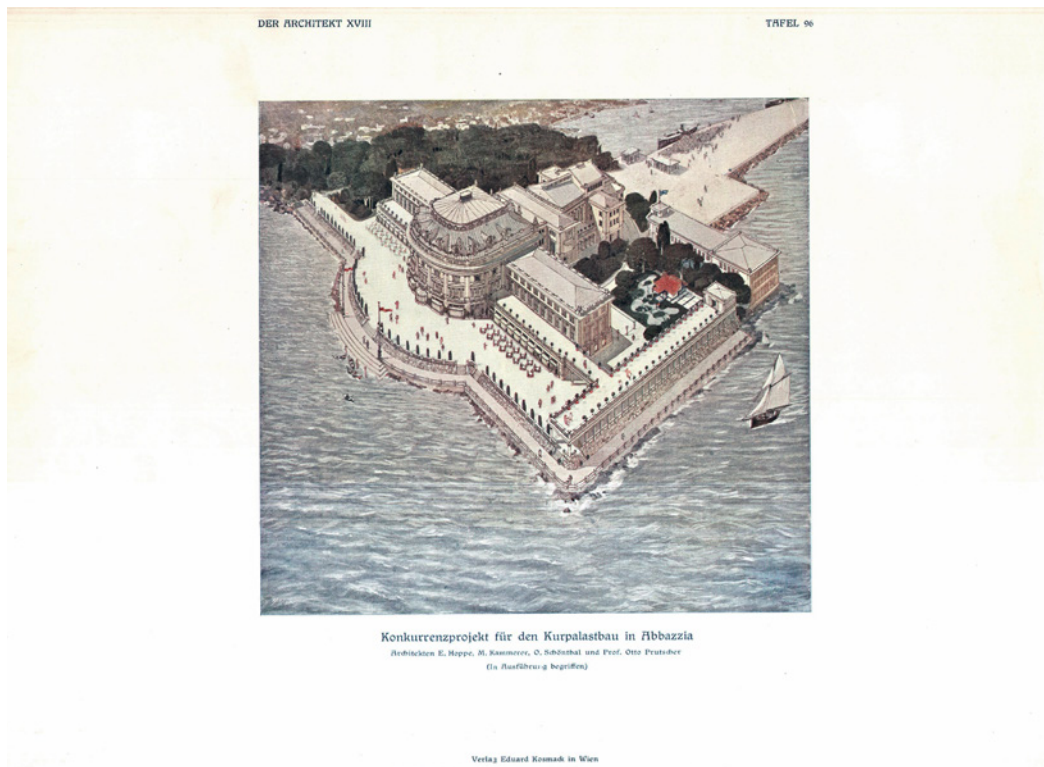


Figure 12 Max Fabiani, *Sanatorium for the Office Workers (Beamtenkurhaus)*. 1898. *Der Architect*, IV, T. 34

Figure 13 Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schonthal, *Kurpalastbau, Abbazia*. 1912. In *Der Architect*, XVIII, T. 96

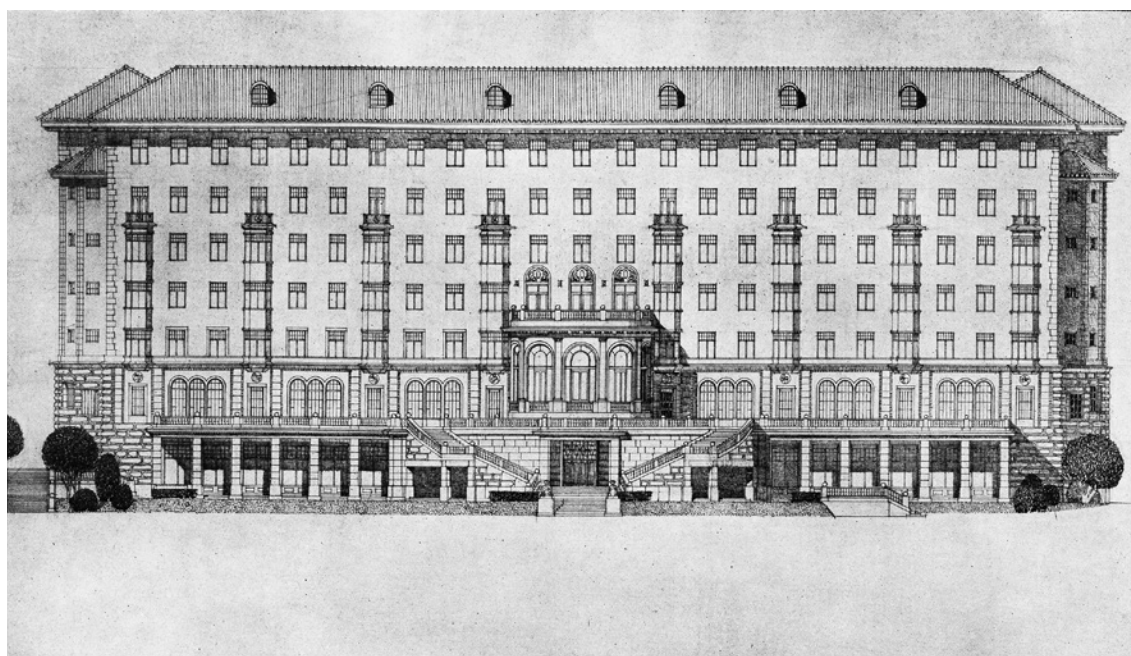
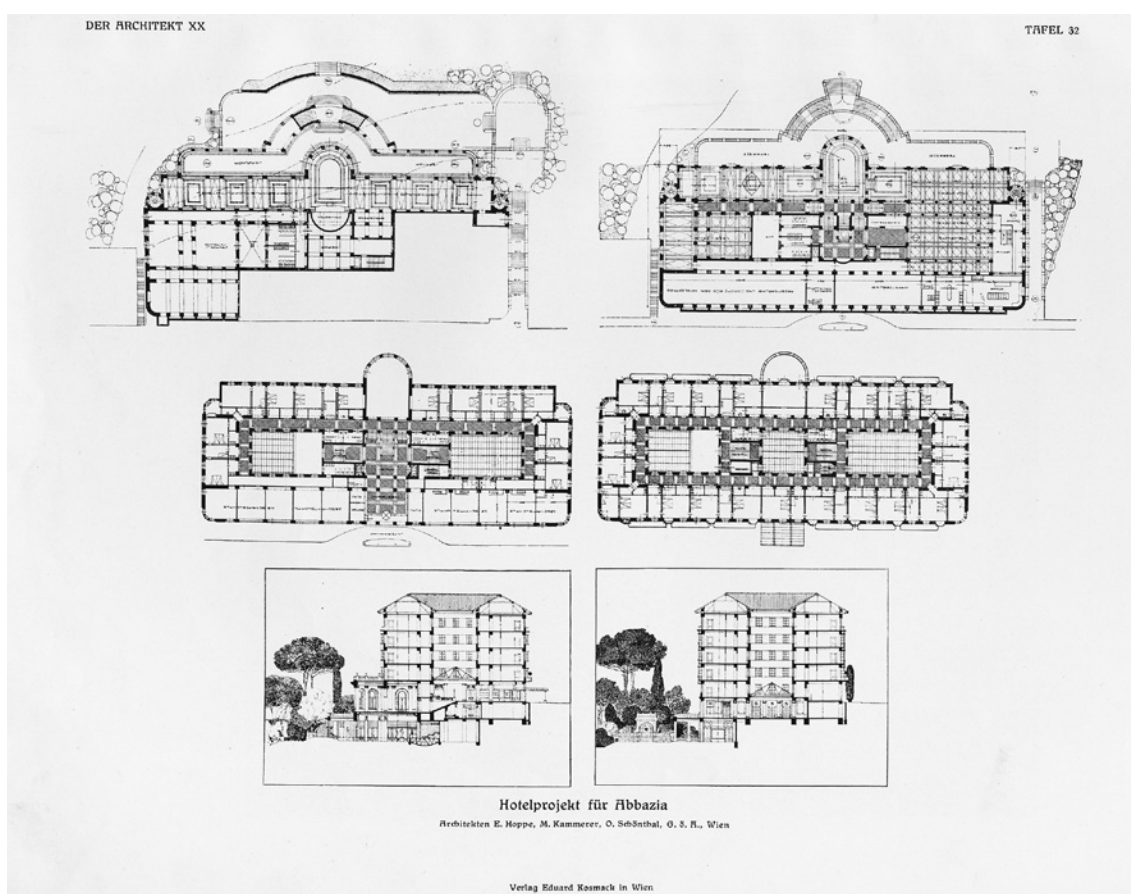


Figure 14 Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schonthal, *Designs for a hotel in Opatija*. 1914. Plan. *Der Architect*, XX, T. 31

Figure 15 Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schonthal, *Designs for a hotel in Opatija*. 1914. Elevation. *Der Architect*, XX, T. 32

3 Crikvenica: an Archduke in Action

On the southern side of Kvarner, in Crikvenica, a fishermen village around the 15th century Pauline monastery developed into fashionable holiday and health resort preferred by the Hungarian and Croatian elites. In 1891, an influential professor of math at Graz University, cartographer and passionate alpinist Johannes Frischauf published the first guidebook of Crikvenica area. Entitled *Klimatischer Curort und Seebad Crikvenica*, it described area's natural beauty and mild climate characterised by mixing of the mountain and maritime air, a fact considered particularly beneficial for respiratory problems.⁴⁴ The village lay relatively near the transportation system put in service of Hungarian port of Rijeka, and it was easily reachable by steam-boats, especially after the construction of the new pier in 1871.

Unlike Opatija, where a large transport corporation was involved in both creation of services and building of grand hotels, Crikvenica was brought to mundane life mainly thanks to efforts of Archduke Joseph Karl Ludwig von Habsburg (1833-1905), the palatine of Hungary.⁴⁵ The member of the "Hungarian branch" of the Habsburg dynasty, he resided mainly in his castle Alcsút in Hungary. In 1881 he bought a villa in Rijeka which became his family primary winter residence. His interest in benefits of baths and bathing was revealed already in 1868 when he commissioned a project of a large bath-house and a Grand hotel on his estate at Margaret island in Pest to the architect Miklos Ybl (1814-1891).⁴⁶ Joseph Karl also took part in shaping the panorama of pre-industrial Hungarian economy as one of the founders of Hungarian Economic Association, a fact that indicates a character of means, connections and influence necessary for creating a new pole of attraction for demanding continental travellers.

The Archduke endorsed a formation of a Budapest-based consortium which financed the most impressive tourism-related structures in Crikvenica,⁴⁷ built by the firm *Josef Holub & Konsorten* [fig. 16].⁴⁸ In 1892, the consortium seemed to have approached Viennese architect Arnold Lotz (1851-1930),⁴⁹ and he designed a vast and relatively rigid neo-baroque hotel complex on the slope overlooking the sea [fig. 17].⁵⁰ Inspired by the monumental Viennese architecture of the 18th century, filtered through the late 19th century examples such as Karl von Hasenauer's and Gottfried Semper's the *Neue Burg*, Lotz envisioned the large main hotel building connected to its two lateral annexes with curved arcaded porches. In a somewhat reverse vision of the *Schönbrunn* and its *Gloriette*, a second rectilinear colonnaded porch, ennobled by a triumphal-arch structure, is running along the shore. The theme of the arcades also defines the main floor of the hotel building. In contrast, the upper floors have conventual rectangular openings similar to Lotz's Viennese designs, such as the contemporary "Marc Aurel-Hof" (Marc Aurel-Straße 6). The concession to the Mediterranean climate is the balconies and loggias at the angles of the main building. The high domed roof of the central pavilion of the main building remains a typical continental element of the era, often used by the Viennese atelier *Fellner&Helmer*, with whom Lotz also collaborated. A particularly extravagant aspect of the complex would have been an underground tunnel connecting the main building with the seaside porch, thus enabling a careless stroll in any weather. Budget-wise, the immense complex must have been an impossible business enterprise, even for a consortium under archducal protection.

The realised complex by architect Josef S. Hö-

⁴⁴ Frischauf 1891.

⁴⁵ Married to princess Clotilde of Saxe-Coburg and Gotha (1846-1927), he distinguished himself as a botanist, planting experimental botanical gardens around his Rijeka and Alcsút estates, as well as on Margaret Island in Budapest. The archduke was also an accomplished linguist, with particular interest in Gypsy language and folklore, resulting in a first Roman-Hungarian dictionary and grammar book. Archduke was also interested in medicine, having taken exams at the University of Padua in his youth, see v. Wurzbach 1860; Vasko-Juhász 2017.

⁴⁶ Bellák et al. 1991, 236-42; Sisa 1992.

⁴⁷ Matejčić 1985, 325-57. The consortium advertised the acquisition of the bonds repeatedly, see *Pester Lloyd*, 27th October 1894, 4; 1 November 1894, 4 etc.

⁴⁸ The firm was founded in 1887, and begun with acquisitions of the terrains in Crikvenica, while a year later a modest see-bath with 16 cabins was built, only to be rebuilt from 1891 and opened in 1894 with 100 cabins and the adjacent café, see Kos, Lozzi Barković 2009, 152-7; Vasko-Juhász 2017, 37.

⁴⁹ Arnold Lotz studied at Vienna Polytechnics under Heinrich von Ferstel and Karl König, and was one of the architects active in designing residential buildings in 1880s and 1892 in the Austrian capital. Later he moved to Budapest and was active mainly as city engineer, see Brandstetter, J. 2006.

⁵⁰ Prokop 1897, 5-12; Vasko-Juhász 2017, 38; Kranjčević 2019, 46.

fler (1860-1927) was smaller and more compact than Lotz's magniloquent design, but still dominating the rocky landscape just north of the historical core of Crikvenica. It is still the largest hotel building on the east side of Kvarner bay [figs. 18, 19, 20].⁵¹ The 126 room hotel was designed in 1893 and finished by 1895. It opened under the name Hotel Archduke Joseph, featuring all the amenities of the modern resort hotel, with the corresponding see-bath building and indoor pools. Its rectangular block-like disposition used the slope of the terrain to wedge the basement level with necessary services. The main entrance, situated at the hill-side of the ground floor, leads to the main staircase. Restaurants, bars and reading rooms are evenly distributed towards the sea-view facade. The most prestigious rooms of the upper floors were those opening towards the towering arcaded sea-view porches, possibly stimulated by Lotz's solution for the hotel's ground floor facade. These innovative elements show Höfler's sensibility for the Mediterranean climate, perhaps inspired by his travels to Italy and his time in Anatolia with Heinrich Schliemann during the excavations in Troy.⁵² The design, besides its rigid distribution system and relatively uninventive other facades, remains an attractive solution for an eclectic Mediterranean grand hotel.⁵³

Besides numerous investors, the budget for the landscaping and creating a lovely exotic park between the hotel and the seashore proved insufficient, and the consortium went bankrupt.⁵⁴ The Archduke finally bought the hotel and changed its name to Therapia, which suggested its health-related amenities such as sweet and saltwater indoor pools and gymnastic halls with the most advanced

medical equipment of the time.⁵⁵ A pier with the customs office was constructed in front of the hotel, facilitating the transport by boats from Rijeka.

The surroundings of Therapia echoed Archduke's interests: the rocky slope was transformed into a well-groomed park called Paradise garden with the small zoo, sports facilities, a dog-hotel and a pavilion in the form of a Swiss chalet where Gypsy music was played. Unlike Opatija hotels, where the whole resort was involved in the well-being of the guests, here the complex functioned as an independent and self-sufficient organism, using the neighbouring village as a picturesque backdrop.

In 1900, the Archduke brought in a well-known Polish balneologist Henryk Ebers (1855-1919), who very successfully led the thalassotherapy institute in the hotel for the next four years, alas attracting mainly Russian and Polish clients.⁵⁶ This did not meet Archduke's interest in creating a Hungarian resort, so Ebers was replaced by a more Central-European team: from 1904 landed gentleman Alexander von Csilléry managed the hotel. In 1904 he installed a medical team led by doctor Hermann Coltelli de Roccamare, already active in Crikvenica in 1894, who had also worked at the spa at Iliđža (Sarajevo).⁵⁷ In 1909 Therapia's medical director was Hungarian Bela Gróo (1878-1962), who extensively wrote on benefits of baths and bathing.⁵⁸ The business and political strategy by a Hungarian Habsburg was clear: in the vicinity of Hungarian port of Rijeka with its transport system created by Hungarian capital, leisure facilities were created as a response to Austrian Opatija. The eclectic architecture of the hotel and baths corresponded to international standards and tastes. Still, at

⁵¹ The authorship of the hotel was recently established by Désirée Vasko-Juhász, see Vasko-Juhász 2017, 40. Plans were published in *Bulletin der Ungarischen Ing. Und Architektenvereinigung*, Budapest, 1899, 33, h. 7. Copies of the drawings are also preserved in Croatian Historical archive in Zagreb, HR-HDA-79, Kurbad und Hotel, Crikvenica, signed as S. Höfler architect. I would like to thank the archivist Mirjana Jurić for her precious help in locating the drawings, which have been moved since their last partial publication in Matejčić 1985.

⁵² Höfler, born Mödling near Vienna, was a pupil of Theophil Hansen. In 1880, Höfler won a travel bursary with a project for "Kursalon with baths" and toured Italy. After that, he was involved in archeological digs in Anatolia with Heinrich Schliemann. In the 1890s the architect is documented as active in Budapest, see Zavadil 2011, 343-8. Désirée Vasko-Juhász was able to add to Höfler's opus two buildings in Mödling, designed in his later years, see Vasko-Juhász 2017, 41.

⁵³ Interestingly enough, one of the original members of the investment consortium was Viennese architect Christian Ulrich (1836-1909), also well known for his works in Budapest. His technical expertise might have helped with more sophisticated elements of the design, but this hypothesis for the time being remains without archival support. On Ulrich see Prokop 2005.

⁵⁴ *Winer Zeitung*, 5 Juni 1897, 2-3; Vasko-Juhász 2017, 41.

⁵⁵ Krištafor, Jurdana, Uremović 1988, 145-71; Kos, Lozzi Barković 2009, 152-7.

⁵⁶ Henryk Ebers was educated in Krakow and was one of the key figures in the development of the Polish spa town of Krynica. He had practised in Opatija, Crikvenica and Lido di Venezia and published brochures in Polish on his therapies on Kvarner bay, see Ebers 1902 and Ebers 1903.

⁵⁷ Hermann Coltelli da/von Roccamare is probably of Zadar origin, had studied in Graz and rose to become Archduke's private physician. See Radauš 1989.

⁵⁸ Kos, Lozzi Barković 2006, 156. Gróo would eventually become a chief physician of the Margaret Island Spa and Sanatorium in Budapest. He authored several publications on Hungarian baths: Gróo, Moll, Kunst 1942; Gróo, Lestyán, Török 1947; Gróo 1948.

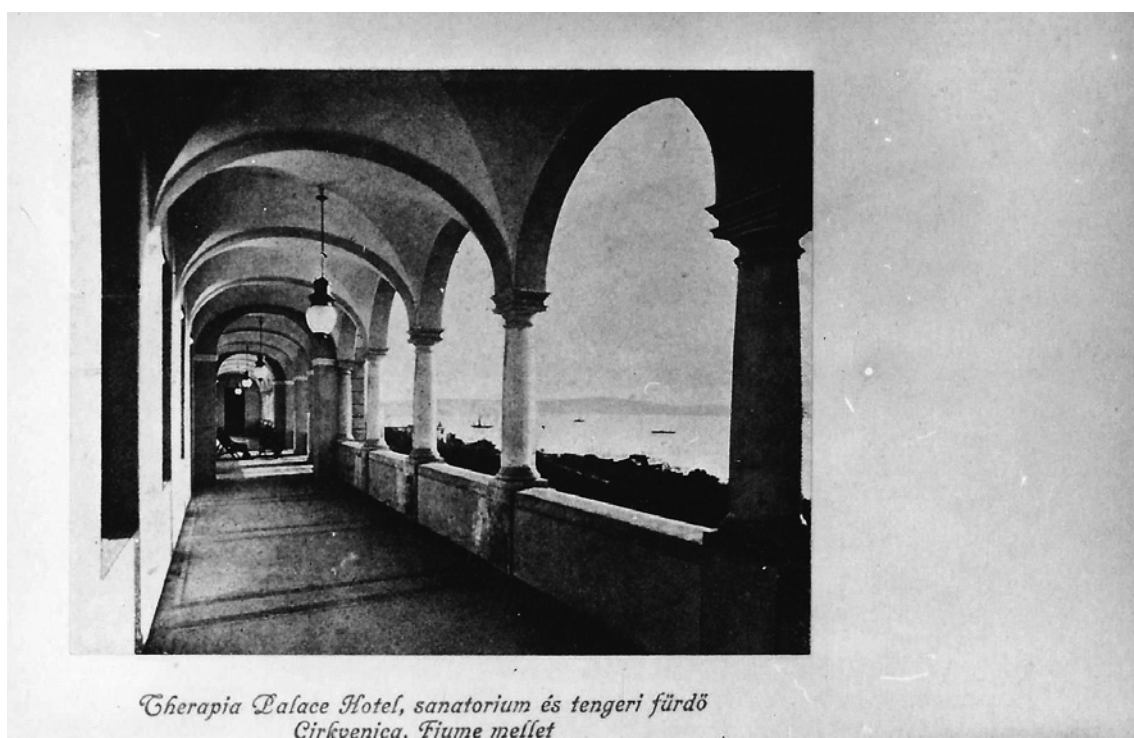


Figure 18 Josef S. Höfler, *Hotel Therapia*. Postcard.
Public library Crikvenica/Gradska knjižnica Crikvenica

Figure 19 Josef S. Höfler, *Loggia of the Hotel Therapia*. Postcard.
Public library Crikvenica/Gradska knjižnica Crikvenica

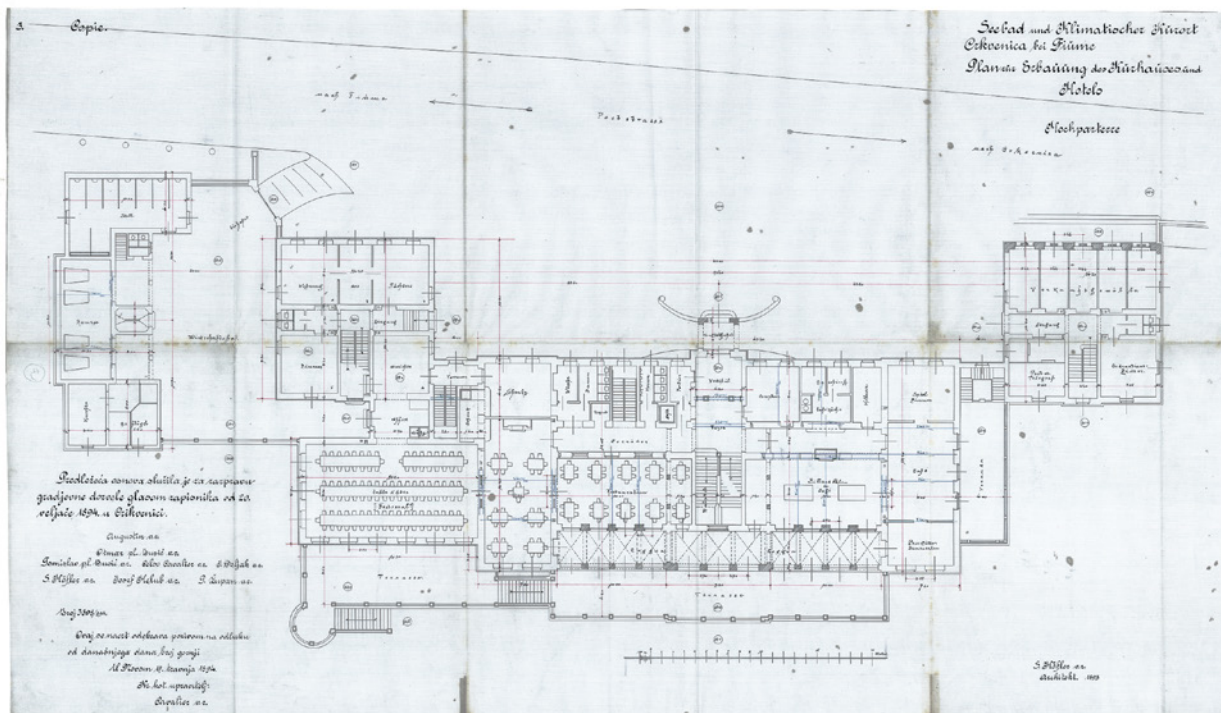


Figure 20 Josef S. Höfler, *Hotel Therapia*. Plan. Državni arhiv Zagreb/State archives Zagreb HR-HAD/79-001

the same time, the importance of pools and special spa treatments, typical of Budapest grand hotels, was repeatedly stressed.

During the last decade of the 19th century, contemporary with the development of Therapia's "Paradise park" for the elegant clientele, the Archduke and his wife introduced to Crikvenica charitable institutions that brought rather different customers. Due to Archduke's efforts, the ex-Pauline monastery was transformed into a sanatorium for Hungarian and Croatian veterans opened in 1895. Two years later, the veteran institution was moved to a newly built villa Mira (*mir* meaning peace in Croatian). At the same time, in the ex-monastic structure the archduchess Clotilda opened a children sanatorium named after their tragically killed son (László Gyermekotthon-Ladislavus Kinderheim-Ospicio marino). Although the two institutions had clear reference in archducal pair's personal history, they were also investments in the health-tourism future of Crikvenica.

The Archduke's efforts to attract the Hungarian capital and entrepreneurship in the development of tourism in Crikvenica finally happened in the year of his death: in 1905 colonel Josef Bekessy,

who may have arrived in Crikvenica through Archduke's military connections, and Koloman (Bela) Rimanóczy Junior (1870-1912), an architect and owner of the largest construction company in Nagyvárad, now Oradea in Romania, came to Crikvenica and fell in love with the place.⁵⁹ By 1908, Hotel Miramare was built according to Rimanóczy Jr.'s design, attracting wealthy clientele mostly from the Hungarian dominated part of the Monarchy [fig. 20].

The hotel had 70 rooms on its upper floors, while its ground floors hosted a café and a restaurant. It also had the most advanced spa ("hydrographical institute") with warm saltwater baths, continuing and updating the offer set by hotel Therapia. Miramare also had its electrical power plant, running water and elevators, which made it a most-technologically advanced building in the Crikvenica area for a long time.

Unlike the earlier block-like hotel structure that contrasted the rippling landscape, Miramare's outline ably follows the curve of the street, putting into motion the whole composition and allowing more privacy and the better sea-view from the rooms. The upper part of the structure is elegantly

⁵⁹ HR-DARI/49. 50. Lozzi Barković 2003, 70; Uremović, Vukelić, Gobić 2006, 254; Rimanóczy, Ferkai 2017.



Figure 21 Koloman (Bela) Rimanóczy Junior, *Hotel Miramare*. Postcard. Public library Crikvenica/Gradska knjižnica Crikvenica

arching over the rounded openings of the ground floor, exposing the architect's interest in the interplay of volumes and curved lines, visible in his contemporary projects for Moskovits palace in Oradea and the First Savings Bank Palace in Hungarian Debrecen.⁶⁰ In Crikvenica, however, he abandons the high undulating cupolas of his continental realisations, maintaining the intricate skyline of the gable (now altered), typical for Hungarian turn-of-the-century architecture.

There is a shy reminiscence of the Venetian early-Renaissance in its triple arches resting on the columns on the first floor balconies, while flat, undulating stucco motifs are invigorating some of the surfaces. Inside, stucco flowers decorated the ceilings in the most representative rooms.⁶¹ Rimanóczy Junior modernised his expression in the first years of the 20th century following the tendencies of "Hungarian national style" set by Ödön Lerchner (1845-1914) and József (1877-1947) and

László (1875-1933) Vágó, compensating in a number of realised and unrealised projects and in speed in which he reacted to the new stimulus what he lacked in inventiveness and refinement. Miramare remains one of his most successful designs and investments, eulogised for its elegance by well-known Hungarian Oradea publicist Márton Nagy (1860-1941).⁶²

Turn of the century Crikvenica was transformed from a fishing village into a seaside resort, even obtaining the official status of a spa from Zagreb and Budapest governments in 1906.⁶³ Tourism triggered the improvement of infrastructure, including sea-bath structures and promenades. During the first decade of the 20th century, local investors opened a series of small private hotels, such as Crikvenica, Bellevue and Royal, while probably inspired by the existing Hungarian sanatoriums, a teacher Marija Steyskalova initiated a Czech children colony.⁶⁴

⁶⁰ Bostenaru Dan 2011, 30; Pašca, 2008, 280-306; Rimanóczy, Ferkai 2017.

⁶¹ Matejčić 1985, 350.

⁶² Rimanóczy, Ferkai 2017, 260.

⁶³ Uremović, Vukelić, Gobić 2006, 253.

⁶⁴ Krištafor, Jurdana, Uremović 1988, 47.

Nevertheless, Crikvenica never attracted as many visitors as Opatija. The main investor and promoter, the Archduke Joseph Karl Ludwig von Habsburg, was eager to use Hungarian investments in Rijeka and its connection by railway to Budapest in development of a resort that would meet the needs of the half of the Empire he felt he

was responsible for. Its grand hotels are interesting architectural realisations, featuring innovative solutions from continental architects measuring themselves with a coastal setting. Moreover, both offered up to date services and health and spa treatments, attractive especially to continental clientele used to Turkish baths tradition.

4 Conclusion: Architecture of Grand hotels between Politics and Services

The comparative analysis of the emblematic examples of grand hotels of the “k.u.k riviera” in the period between the Austro-Hungarian agreement and the World War I confirms these as buildings of urban-scale importance, in both historical and architectural terms. At the same time, the subtle differences between them speak eloquently about the newly acquired international significance of the area. The fast growth of Rijeka is also confirmed through numerous hospitality structures importing the latest trends in architectural decoration and building techniques, from the elegant, eclectic early Europa at the new sea-front in the 1870s to the highly functional Hotel Emigranti in the first decade of the new century. The hotel business was mainly left to local investors who engaged Trieste architects, with results comparable to their earlier work in the then Austrian port. The Hungarians in terms of the hospitality structures intervened in a relatively remote place, on Scoglietto, between the old industrial zone and the city-core. The location was chosen as it provided the abundance of water for pools and basins, creating a spa typical of the turn-of-the-century Budapest, which also included a hotel. Significantly enough, the initial luxurious project by Hungarian architects was replaced by a smaller neo-renaissance structure by a local (Trieste?) architect. Still, the baths in question were popular and well-advertised.

The investments and habits brought from Hungary are also present in luxurious and large hotels in Crikvenica, containing facilities with special pools and baths, enabling common inside bathing. These devices were given minor importance in the mainly Austrian resort of Opatija, where individual inside bath-tubs were privileged. Both resorts developed the system of lavish parks and seaside walking paths, as well as sea-bathing buildings facilitating and “civilising” the activity the locals were practising for centuries.

Opatija remains the first large-scale seaside resort in the area, featuring urban development similar to those of contemporary Viareggio or British and French-riviera towns. Its’ fast but controlled transformation into the leisure and health resort

is clearly signed by the “corporate identity” of the Viennese transport company that developed it. Crikvenica, on the other hand, preserved an original nucleus and continued to function as a village when investors from Croatia and Hungary, promoted by a “Hungarian Habsburg” Joseph Karl, started to build large self-sufficient hotel-complexes on the free terrain in its vicinity. The complex of Hotel Therapia as well as nearby Hotel Miramare represent rather interesting responses of both Viennese and Hungarian architects to a coastal climate, Rimanóczy’s undulating solution perhaps the most inventive among all the resort hotels in the area.

The hotel architecture and its urban impact in the Kvarner bay area reflect the political arena in the Austria-Hungary from the *Ausgleich* until the WWI as well as its changing economy, featuring the latest building and medical technologies. The hospitality structures involved a set of very different actors: local businessman, a transportation company from Vienna, a “Hungarian Habsburg” archduke, architects otherwise active in Vienna, Budapest, Trieste and Oradea, all with different political and business agendas. In terms of specific facilities, Kvarner hotels corresponded to habits and needs of the affluent continental clientele, but also influenced local communities. In terms of style and decoration, architects of different backgrounds remained sustained: the late international eclecticism non aggressively updated at the turn of the century remained the key expression. The k.u.k. Kvarner hotels were not exotic nor orientalising, and the research into regional traditions and materials, visible at Semmering and Toblach hotels, was almost non-existent. In terms of adjustment to climate, during the last decade of the 19th and especially in the first years of the 20th century, the building blocks finally open up with loggias and balconies privileging a sea view. The most interesting result within this research is the building of Hotel Jadran in Sušak, a prime example of hybrid town-seaside hotel almost entirely reduced to its reinforced concrete skeleton. Finally, the existence of grand hotels favoured mixing

of people, customs and languages of all social extraction within an already multifaceted society of

the North-East Adriatic seashore.

Bibliography

- Bellák, G. et al. (1991). *Ybl Miklós építész: 1814-1891*. Budapest: Ragasztott papírkötés.
- Borsay, P.; Walton, J.K. (eds) (2011). *Resorts and Ports: European Seaside Towns since 1700*. Bristol; Buffalo; Toronto: Channel View Publications.
- Bostenaru Dan, M. (2011). "Turn of the Century Architecture in Transylvania, Romania and Its Influences from the Architecture of Hungary". Brebbia, C.A.; Binda, L. (eds), *Structural Repairs and Maintenance of Heritage Architecture*, vol. 12. Southampton: WIT Press, 21-34.
- Bradanović, M. (1997). "Odjeci secesije na Sušaku". Glavočić, D. (ed.), *Arhitektura secesije u Rijeci. Arhitektura i urbanizam početka 20. stoljeća*. Exhibition catalogue. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 332-88, 515.
- Brandstetter, J. (2006). "Arnold Lotz". *Architektenlexikon Wien 1770-1945. Herausgegeben vom Architekturstudienzentrum Wien*. <http://www.architektenlexikon.at/de/365.htm>.
- Bulfone Gransinigh, F. (2020). "Architettura dell'ospitalità nella Trieste Mitteleuropa tra XIX e XX secolo". Faidino, A.; Zucconi, G. (a cura di), *Architettura dell'ospitalità in Italia tra Ottocento e Novecento*. Roma: Gangemi, 71-80.
- Damjanović, D. (2020). *Otto Wagner i hrvatska arhitektura*. Zagreb: FFPres.
- Dávid, I. (1981). "Adatok a debreceni városháza XVIII-XIX. századi építéstörténetéhez". *A Debreceni Déry Múzeum évkönyve*, 149-86.
- Ebers, H. (1902). *Therapia nad Adryatykiem: ogólno zimowy Zakład Lecznicy Dyetetyczny i Hydropatyczny dra Henryka Ebersa w Cirkwenicy: stacy klimatycznej i kąpieli morskich koło Rieki (Fiume, Austro-Węgry)*. Lwów: Drukarnia Ludowa.
- Ebers, H. (1903). *Zakład wodolecznicy dra H. Ebersa "Therapia-Palace" nad Adryatykiem w Cirkwenicy pod Fiume, zimowej stacji klimatycznej i kąpieli morskich (Riviera Węgry-Kroacka)*. Kraków: nakł. dra Henryka Ebersa.
- Firmiani, F.; Walcher, M.; Favetta, B. (1975). *Il Palazzo Municipale a Trieste, 1875-1975*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.
- Frischauf, J. (1891). *Klimatischer Curort und Seebad Crikvenica*. Crikvenica: Vervollständigt und herausgegeben von der Kur-Kommission.
- Glavočić, D. (ed.) (1997). *Arhitektura secesije u Rijeci. Arhitektura i urbanizam početka 20. stoljeća*. Exhibition catalogue. Rijeka: Moderna galerija Rijeka.
- Glavočić D. (ed.) (2001). *Arhitektura historicizma u Rijeci, 1845-1900*. Exhibition catalogue. Rijeka: Moderna galerija Rijeka.
- Glavočić, D. (2008). "Tako je radio Gorup". *Sušačka revija*, 64, 47-55.
- Gròo, B. (1948). *A magyar fürdőök*. Budapest: Idegenvezetők Tanfolyam.
- Gròo, B.; Lestyán, S.; Török, I. (1947). *A budai hévizek-től Budapest fürdővárosi*. Budapest: Székefővárosi Háziny.
- Gròo, B.; Moll, K.; Kunszt, J. (1942). *Magyarország fürdőinek, üdülőhelyeinek és ásványvizeinek ismertetése rövid fürdőtani útmutatóval*. Budapest: Stephaneum Ny.
- Hoffmann, J. (1895). "Architektonisches aus der Österreichischen Riviera". *Der Architekt*, 1(8), 37.
- Hrausky, A. (2015). *Max Fabiani. Architekt der Monarchie 1865-1962*. Wien; Ljubljana; Trieste: Architekturstudienzentrum.
- Ivančević, N. (2001). "Hotels". Glavočić, D. (ed.), *Arhitektura historicizma u Rijeci, 1845-1900*. Exhibition catalogue. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 306-27.
- James, K. J. (2018). *Histories, Meanings And Representations Of The Modern Hotel*. Bristol; Buffalo; Toronto: Channel View Books.
- Kos, M.; Lozzi Barković, J. (2009). *Kvarnerska kupališna baština. Nestala kupališta s kraja 19. i početka 20. stoljeća*. Opatija-Rijeka; Hrvatski muzej turizma, Državni arhiv Rijeka.
- Kos, M.; Pintur, M.; Urban, J. (2011). *Prvi hoteli na Jadranu*. Exhibition catalogue. Opatija: Hrvatski muzej turizma.
- Kos, M.; Kranjčević, J. (2016). *Fragmenti prekinutog vremena – Neizvedeni projekti turističke arhitekture*. Opatija: Hrvatski muzej turizma, Državni arhiv u Rijeci.
- Kranjčević J. (2017). "Studenti arhitekture u Beču i vizije turizma na hrvatskom Jadranu". *DG Jahrbuch, Gođšnjak njemačke zajednice*, 24, 87-102.
- Kranjčević, J. (2019). "Tourism on the Croatian Adriatic Coast and World War I". *Academica Turistica – Tourism and Innovation Journal*, 12(1), 39-50.
- Krištafor, V.; Jurdana, S.; Uremović, V. (1988). *Turistička Crikvenica 1888-1988*. Crikvenica: Turističko društvo.
- Lozzi Barković, J. (1996). "Kupalište i hotel Jadran". *Sušačka revija*, 4(14/15), 86-9.
- Lozzi Barković, J. (2000). "Arhitektura historicizma u Hrvatskom primorju i Istri". Maleković, V. (ed.), *Historicizam u Hrvatskoj*. Exhibition catalogue. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 221-9.
- Lozzi Barković, J. (2003). "Arhitektura secesije u Rijeci, Hrvatskom primorju i Istri". Maleković, V. (ed.), *Secesija u Hrvatskoj*. Exhibition catalogue. Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 64-73.
- Matejčić, R. (1975). "Arhitekt Giuseppe Bruni u Rijeci". *Domesti*, 11-12, 109-18.
- Matejčić, R. (1985). "Počeci izgradnje balneološke arhitekture u Crikvenici". *Vinodolski zbornik*, 4, 325-57.
- Moravánszky, Á. (1998). *Competing visions: aesthetic invention and social imagination in Central European architecture, 1867-1918*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Pașca M. (2008). *Habitatul orădean la începutul secolului al xx-lea*. PhD thesis, University of Oradea.

- Pozzetto, M. (1981). "L'Istria e la secessione". *Histria Historica*, 4(2), 135-42.
- Pozzetto, M. (1983). *Max Fabiani. Ein Architekt der Monarchie*. Wien: Edition Tusch.
- Prokop, A. (1897). *Über österreichische Alpen-Hotels mit besonderer Berücksichtigung Tirol's*. Wien: Selbstverl. d. Verf.
- Prokop, U. (2005). "Christian Ulrich". *Architektenlexikon Wien 1770-1945. Herausgegeben vom Architekturzentrum Wien*. <http://www.architektenlexikon.at/de/656.htm>.
- Pustišek, D. (2011). *Emilio Ambrosini*. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- Radauš, T. (1989). "Coltelli, obitelj". *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/cLanak.aspx?id=3645>.
- Radović Mahečić, D. (2002). "Preobrazba Opatije 1882.-1897. - počeci turističke arhitekture". *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, 26, 132-48.
- Rapp, C.; Rapp-Wimberger, N. (Hrsgg.) (2013). *Österreichische Riviera. Wien entdeckt das Meer* (Wien-Museum Karlsplatz, 14. November 2013 bis 30. März 2014). Wien: Czernin.
- Rimanóczy, J.; Ferkai, A. (2017). "A Rimanóczy építészdinasztia története (I. rész)", *Építés - Építészettudomány EpTud*, 45(3-4), 249-70.
- Rotim-Malvić, J. (1997). "Hoteli". Glavočić, D. (ed.), *Arhitektura secesije u Rijeci. Arhitektura i urbanizam početka 20. stoljeća*. Exhibition catalogue. Rijeka: Moderna galerija Rijeka, 28-257.
- Rotim-Malvić, J. (2009). "Hotel Emigranti". Dubrović, E. (ed.), *Merika*. Exhibition catalogue. Rijeka: Muzej grada Rijeke.
- Sisa, J. (1992). "Die Margaretinsel in Budapest, als sie noch Palatin-Insel hieß". *Die Gartenkunst*, 4(1), 68-78.
- "Umbau des Caffè Quarnaro in Abbazia, architect Alfred Wilchauck" (1910). *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, 15 Juli. Wien.
- Uremović, V.; Vukelić, I.; Gobić, J. (2006). "Počeci i razvoj talasoterapije i zdravstvenog turizma u Crikvenici". *Acta medico-historica Adriatica*, 4(2), 247-58.
- Vahtar-Jurković, K. (2004). "Istraživanje urbanističkog razvoja Opatije. Formiranje planirane slike jednog turističkog grada". *Prostor*, 12, 1(27), 17-28.
- Valušek, B. (1990). "Ars Combinatoria. The Architect Carl Seidl". *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 17 (Yugoslavian Theme Issue), 84-9.
- Valušek, B. (2019). *Arhitekt Carl Seidl - Opus na Opatijskoj rivijeri*. Zagreb: Art Tresor.
- Vasko-Juhász, D. (2004). "Friedrich Sigmundt". *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, 12(57), 255.
- Vasko-Juhász, D. (2006). *Die Südbahn. Ihre Kurorte und Hotels*. Wien; Köln; Weimar: Böhlau Verlag.
- Vasko-Juhász, D. (2017). "Entstehung des k.k. Seebades Crikvenica". *Steine Sprechen*, 151(56), 32-46.
- Walter, M.; Watkin, D. (1984). *Grand Hotel: The Golden Age of Palace Hotels: An Architectural and Social History*. New York: Vendome Press.
- Whyte, I.B. (1989). *Emil Hoppe, Marcel Kammerer, Otto Schönthal: drei Architekten aus der Meisterschule Otto Wagners*. Berlin: Erns&sohn.
- Wurzbach, C., von (1860). "Habsburg, Joseph Karl Ludwig". *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 6. Wien: Zamarski, 330.
- Zakošek, B. (2005). *Opatijski album*. Rijeka: Državni arhiv u Rijeci.
- Zakošek, B. (2007). "Opatijski tramvaj". *Sušačka revija*, 61, 79-84.
- Zavadil, H.M. (2011). "Heinrich Schliemann und sein österreichischer Architekt Josef Höfler". Blakolmer, F.; Reinholdt, C.; Weihartner, J.; Nightingale, G. (Hrsgg), *Österreichische Forschungen zur Ägäischen Bronzezeit 2009 = Akten der Tagung* (vom 6. bis 7. März 2009 am Fachbereich Altertumswissenschaften der Universität Salzburg). Wien, 343-8.
- Zucconi, G. (a cura di) (2002). *La grande Venezia: una metropoli incompiuta tra Otto e Novecento*. Venezia: Marsilio.
- Zucconi, G. (2008). *Una città cosmopolita: Fiume e il suo fronte-mare nell'età dualistica (1870-1914)*. Roma: Viella.
- Žic, I. (2000). "Riječki hoteli do 1918. godine". *Sušačka revija*, 29, 55-64.

Rivista annuale

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
dell'Università Ca' Foscari Venezia



Università
Ca' Foscari
Venezia

